شعرية الانزياح، دراسة في الأعمال الكاملة للشاعر محمد علي شمس الدين.

أميمة عبد السلام الرواشدة

جامعة مؤتة 2004

تناولت هذه الدراسة نتاج الشاعر اللبناني (محمد علي شمس الدين)، وقد اختارت ظاهرة الانزياح المتمثلة في خرق القوانين المعيارية للنثر والتي تعد من أهم المكونات التي تخلق شعرية الشعر لمعالجة هذه النصوص لما لها من حضورٍ واسع في ديوان الشاعر، معتمدةً في ذلك على الوصف والتحليل من خلال الربط بين الصياغة الشعرية والناتج الدلالي، كاشفةً عن الدور الكبير لهذه الظاهرة التي تجلت عند شمس الدين بمستويات مختلفة: دلالية، وتركيبية، وشكلية في تحقيق المستوى الشعري لقصائد الشاعر.

وعلى هذا الأساس من التناول فقد قُسمت مادة الدراسة الموسومة بـ (شعرية الانزياح "دراسة في الأعمال الكاملة للشاعر محمد علي شمس الدين") إلى تمهيد وأربعة فصول وخاتمة.

قدم التمهيد عرضاً موجزاً لأهم نظريات الشعرية المعاصرة بغية الكشف عن أبرز الخصائص المنهجية المتبعة فيها والتي قد تتبدى من خلالها الملامح العامة للشعرية الحديثة.

دار الفصل الأول حول الانزياح الدلالي المتمثل في ظاهرة الرمز الشعري، ودار الفصل الثاني حول الانزياح الإسنادي الذي يقوم على فكرة تعطيل الوظيفة الإسنادية بخلق نوع من التنافر وعدم الانسجام بين المسند والمسند إليه وبعض المصاحبات المعجمية الأخرى كالصفة والموصوف والمضاف والمضاف إليه والتي تقتضي اللغة المعيارية التلاؤم بينها.

أما الفصل الثالث فقد خصص لمعالجة الانزياح التركيبي المتمثل في خرق القوانين المعيارية للنحو بغية تحقيق سمات شعرية جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بالأبعاد المعيارية الصارمة، وهذا لا يعني مخالفة القواعد وإنما يعني العدول عن الأصل بالاعتناء بما يعد أستثناء في تلك القواعد.

ونهض الفصل الرابع والأخير بدراسة الانزياح الطباعي مبرزاً أهمية البنية المكانية في الشعر الحديث والتي أصبحت تعد من أهم العناصر البنائية التي أخذ يعتمد عليها الشاعر الحديث في بناء نصه الشعري لما لها من قدرة على إمداد المبدع بالطاقات التعبيرية والمتلقي بالإمكانات التأويلية.

وأنتهت الدراسة إلى خاتمة قدمت عرضاً لأهم النتائج التي تمخض عنها هذا الجهد.

ABSTRACT

THE POETICS OF DEVIATION: A STUDY OF MOHAMMAD ALI SHAMSUDIN'S POETRY

UMEIMA ABDULSSALAM ALRAWASHDEH

MU'TAH UNIVERSITY 2004

The study deals with the theory of poetic deviation as exemplified in the poetry of the Lebanese poet Mohammad Ali Shamsudin. Poetic deviation holds that the language of poetry deviates from the rules and principles governing prose. The study aims to apply the main principles of the theory on Shamsudin's poetry taking into account the various levels at which deviation may occur: the semantic, the syntactic and the formalistic.

The dissertation (entitled The poetics of Deviation: A Study of Mohammad Ali Shamsudin's Poetry) falls into an Introduction, four chapters and a Conclusion.

The Introduction maps out the principles of the theory of deviation as postulated by different theorists. The first chapter discusses the semantic deviation in Shamsudin's poetry. The second discusses syntactic deviation. The third chapter dwells on the issue of structural deviation, which deals with idea of ungrammaticality. The fourth chapter focuses on the issue of formalistic deviation-a deviation from the familiar forms of the poem.

المقدمة

يعد الشاعر محمد علي شمس الدين من رواد الحداثة الذين زاوجوا بين الأصالة والتجريب في الشعر، فقد بدت القصيدة عنده مزيجاً من الغنائية الصافية والغموض الخلاّق الذي يجنح إلى الضبابية أحياناً بسبب النزوع إلى الخروج على المألوف في تشكيل اللغة، وبناء النص، وابتكار المعنى، فشعره كما يقول: "شعر حديث منطلق من العراقة العربية ممتزجة بالثقافة الحديثة. فهو شعر رموز وأقنعة وأسئلة فلسفية ووجودية حول الحب والموت ومعنى العناصر والوطن والدين والأرض ويتسم على العموم ببناء هندسي وصوري ولغوي يميل به من الواقع إلى الأسطورة ... من دون التقيد بمدرسة معينة في الشعر"، إذن هو ليس رومانسياً ولا رمزياً ولا سريالياً... بل كل هذه الاتجاهات مجتمعة وغيرها، إذ إنه يعد "كل معطى مدرسي أو غير مدرسي في الحياة والثقافة مادة يمكن أن تدخل في ملكوت القصيدة وتغتسل بمائها".

وقد منحته هذه المزاوجة الفنية وهذا الدمج المذهبي اللذان ينمان عن ثقافةٍ واسعة وقدرة على مواكبة الجديد مع الاحتفاظ بروح الأصيل فرادةً وتميزاً في الطرح أكسبا قصائده هوية الشعر الصافي

.

ونظراً لما تميز به شعر شمس الدين من غِنى فني، وعمق في الرؤيا جعله يحمل رسالةً انسانيةً شاملة، ووفرة في المادة[1] عكست قدرة التجربة على الاستمرار والعطاء، فقد رأت الباحثة أن تتناول هذه النصوص على وفق مفاهيم الشعرية المعاصرة وزوايا النظر التي انطلقت منها في تحديد شعرية النص الشعري، واتجاهاتها وآليات تحديد تلك الاتجاهات، وتجسيدها، وتحقيق حدودها الفاصلة.

---

[1] بلغ نتاج الشاعر محمد علي شمس الدين الشعري عشرة دواوين هي: قصائد مهربة إلى حبيبتي أسيا 1975، غيم الأحلام الملك المخلوع 1977، أناديك يا ملكي وحبيبي 1979، الشوكة البنفسجية 1981، طيور إلى الشمس المرة 1984، أما آن للرقص أن ينتهي 1988، أميرال الطيور 1992، يحرث في الآبار 1997، منازل النرد 1999، ممالك عالية 2002.

وانطلاقاً من هذه الرؤيا فقد وجدت في ظاهرة الانزياح التي عزا إليها جان كوهن شعرية الشعر والمتمثلة في خرق القوانين المعيارية للنثر وتجاوز النمط المألوف في الشعر في بعض الأحيان معبراً نقدياً ناجحاً للدخول إلى هذه النصوص التي تعددت المسالك إليها، فقد مثلت هذه الظاهرة حضوراً واسعاً في ديوان شمس الدين بمستوياتها المختلفة: الدلالية، والتركيبية والشكلية، وقد أهلها هذا الحضور لأن تكون واحدة من أهم وسائل الشعرية المسهمة في خلق شعرية الشعر لدى الشاعر.

وعلى هذا الأساس من التناول انطوت خطة الدراسة الموسومة بـ "شعرية الانزياح، دراسة في الأعمال الكاملة للشاعر محمد علي شمس الدين" على تمهيد وأربعة فصول:

خصص التمهيد لعرض أهم نظريات الشعرية المعاصرة بغية الكشف عن أبرز الخصائص المنهجية المتبعة فيها التي قد تتبدى من خلالها الملامح العامة للشعرية الحديثة.

دار الفصل الأول حول دراسة الانزياح الدلالي المتمثل في ظاهرة الرمز الشعري، ودار الفصل الثاني حول الانزياح الإسنادي "المنافرة"، أما الفصل الثالث فقد اختص بمعالجة الانزياح التركيبي، ونهض الفصل الرابع والأخير بدراسة الانزياح الطباعي "التشكيل البصري".

وانتهت الدراسة إلى خاتمة قدمت عرضاً موجزاً لأهم النتائج التي تمخض عنها هذا الجهد.

وقد استعانت الدراسة بالمنهج التحليلي الذي يستقصي الظاهرة ويتابع عناصرها ومشكلاتها ويسعى لتحليلها والخروج منها باستنتاجات وأحكام تعلل طبيعة الظاهرة وحضورها.

وأفادت أيضاً من المناهج النقدية المعاصرة التي اعتنت بالشعريات من مثل المنهج الشكلي والسيميولوجي ونظرية التلقي.

أما على صعيد المصادر والمراجع فقد اعتمدت بعض الكتب التي كتبت في نقد النقد، ونقد الشعر، وكل ما من شأنه أن يضيف شيئاً أو يفتح أفقاً كتاباً أو دورية، وأؤكد

في هذا المجال أنني مدينة لكل هذه الكتب لما انطوت عليه من أهمية علمية أثرت الدراسة ووجهتها في مسار البحث الصحيح.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الدراسة ليست الدراسة المستقلة الأولى التي تناولت شعر الشاعر فقد سبقتها على حد علمي دراستان:

الأولى رسالة دكتوراه كتبت باللغة الإسبانية في جامعة الاوتونوما في مدريد سنة 1992 أعدها الدكتور حسين علي أمين، وقد حالت الظروف دون فرصة الاطلاع عليها إذ أنني لم أتمكن من الحصول على نسخة منها ولكنني علمت بوجودها من خلال قراءة مقالة عنها في جريدة النهار اللبنانية بعنوان "رسالة إسبانية تضيء الشاعر" بقلم ميشيل جحا.

أما الثانية فهي كتاب منشور سنة 1996 للدكتور علي مهدي زيتون بعنوان "لغة محمد علي شمس الدين الشعرية"، قسمه المؤلف إلى قسمين:

دار القسم الأول حول قراءة أشياء العالم وتسميتها في الديوان، وقد قرأها زيتون من خلال: الحياة ببعديها الماء والدم، ذات الشاعر، هويته التي تتنازعها أكثر من انتماء، الجنس الذي احتل موقعاً في الديوان. ودار القسم الثاني حول الرمز الشعري.

هذا بالإضافة إلى مجموعة من المقالات المنشورة في بعض المجلات والصحف اللبنانية.

وبعد: ذا جهد متواضع أضعه بين أيديكم آملة أن ينال رضاكم فإن قصر عن ذلك فعذره أنه محاولة أولى في ميدان البحث العلمي تطمح أن تتخطى عثراتها في محاولات أخرى وا ولي التوفيق.

تمهيد

الشعرية، المفهوم والحدود

يجمع الباحثون على أن مصطلح الشعرية (**Poetics**) يعود في جذوره إلى أرسطو طاليس في كتابه الشعرية، الذي يعد أول مؤلفٍ في هذا المجال. فقد حاول أرسطو استجلاء قوانين الخطاب الأدبي من خلال تحليله للأنماط الأدبية المدروسة: الملحمة والدراما، " اللذين حلّلا في مستوى متسلسل واحد من جهة، وعلى مستوى المقطع من جهة أخرى"، (تزفيتان تودوروف، الشعرية، 1999، ص12)[1] متبعاً في ذلك منهجاً استقرائياً يقوم على "استنباط القوانين من الوقائع الأدبية". (حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، 1994 ص21).

وقد كان قانون المحاكاة الذي تقوم عليه جميع الفنون عند أرسطو والذي استقى فكرته الأساسية من أستاذه افلاطون القاعدة التي انطلق منها للكشف عن طبيعة هذه

---

(1) "عولج جنس واحد من الدراما وهو التراجيديا أما الجزء المتعلّق بالكوميديا فهو مفقود" (تودروف، ص12).

الأنماط، مبيناً من خلال ذلك خصائصها وأوجه التمايز والاختلاف بينها، فالشعر عنده عمل من أعمال المحاكاة والخيال، حيث أن الشاعر يحاكي الطبيعة، مصوراً إياها كما يجب أن تكون، وذلك بإكمال ما فيها من النقائص بغية الوصول إلى الكمال، معتمداً في ذلك على خياله وفكره، مبتعداً عن الصور المنسوخة التي تجسد الواقع تجسيداً حرفياً، "ولهذا كان الشعر [عند أرسطو] أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر يروي الكلّي، بينما التاريخ يروي الجزئي".(كمال بسيوني، في النقد اليوناني، 1990، ص11).

وعلى الرغم من أن كل فن من الفنون الشعرية التي كانت موجودة آنذاك قائم على المحاكاة كما يشير أرسطو، إلاّ أن هنالك اختلافاً فيما بينها يتجلى في: وسيلة المحاكاة وموضوعها، وأسلوبها، يقول أرسطو: "أن الملحمة والمأساة بل والملهاة والديثرامبوس[2] وجل صناعة العزف بالنّاي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها. لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة، لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز". (أرسطو طاليس، فن الشعر، ص3).

يتضح من قول أرسطو السابق أنه قد قصر الأدب في كتابه على شعر الملاحم، والمسرحيات، والديثرامبوس، مستبعداً منه الشعر الغنائي "الذي كان له وجود في هذه الحقبة" (تودروف ص12) والذي يعد في الفترة الحديثة " أخاص صورة لتجسيد الأدب،" (تودروف، ص12) الأمر الذي حدا بكثير من النقاد إلى القول بقصور نظرية المحاكاة عن الشمولية في تناول الأجناس الأدبية، فقد قام جيرار جينيت بتفنيد جميع الآراء التي تؤكّد أن كتاب أرسطو في الشعرية هو كتاب في نظرية الأجناس الأدبية، وذلك لغياب التقسيم الثلاثي: شعر غنائي، ملحمة، دراما، والذي اعتقد بوجوده خطأ نتيجة الخلط بين الأنشودة المدحية[1] التي أقر كل من أفلاطون وأرسطو بأصلها السردي، والشعر الغنائي من قِبل كتاب القرن الثامن عشر. (جيرار جينيت، مدخل لجامع النص ص"17-20).

أما تودوروف فيؤكد أن "موضوع كتاب أرسطو في الشعرية ليس هو الأدب، (أو ما ندعوه كذلك) وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتاباً لنظرية الأدب، ولكنه كتاب في

---

[2] "نشيد كان يتغنى به في أعياد باخوس إله الخمر وقد عاد وتطور حتى أصبح فناً قائماً بذاته. وهذا اللفظ مجهول الأصول وإن كان من المؤكد تقريباً أنه من أصل يوناني" (أرسطو طاليس، فن الشعر، ص3).

[1] "الأغنية الجماعية التي تنشد إكراماً للديونيزوس" (جنيت، ص20).

التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام." (تودوروف ص12) إن رأي تودوروف السابق يدفعنا إلى تأكيد حقيقة أصبحت اليوم ضمن أطر المسلّمات وهي أنه لا ينفي عن الملحمة، والمأساة، والملهاة بوصفها أجناساً قابلة للتمثيل سمة الأدبية التي تمنحها رخصة الدخول في دائرة الأجناس الأدبية، والتي تؤهلها أيضاً لأن تكون موضوعاً لعلم الخطاب الأدبي، وهذا هو الجانب الذي كانت قد ركّزت عليه شعرية أرسطو، فهي تتحدث عن القوانين التي أكسبت هذه الأجناس بعض الخصائص التي أعطتها هوية الأدب، "وهذا ما أشار إليه نورثروب فراي في تصويره لانطلاقة أرسطو في شعريته إذْ أدرك بحذق أن هناك أبنية كلية للشعر يمكن إدراكها وهي ليست الشعر نفسه ولا تجربته وإنما هي الشعرية **poetics** ". (ناظم ص23).

ويبدو مما تقدم إذاً أن مصطلح الشعرية **Poctics** عند أرسطو ينطوي على معنيين أساسيين متكاملين:

1- معنى خاص يرى بأن الشعرية هي فن المحاكاة والتخيل، ونلاحظ أن خصوصية هذا المعنى تنبعث من اقتصاره على قانون واحد من قوانين الإبداع الأدبي "المحاكاة".

2- معنى عام يؤكد أن الشعرية هي " قوانين الخطاب الأدبي (ناظم ص5).

ويمكننا اختزال هذين المعنيين في مفهوم واحد تُعرف بموجبه الشعرية الأرسطية بأنها قوانين الخطاب الأدبي المتأتية من فن المحاكاة والتخيل.

ولقد بقي المفهوم الأرسطي لمصطلح الشعرية "**Poetics** " هو المفهوم السائد والمتداول منذ ذلك الوقت دون أن يطرأ عليه أي تعديلٍ أو تغيير، إلى أن تم إحياؤه حديثاً في الغرب على أيدي بعض النقّاد الذين حاولوا استثمار هذا المصطلح لتجسيد آرائهم وتصوراتهم المختلفة المتعلقة بالقوانين التي تحكم الابداع بعامة والأدب بخاصة، متجاوزين بذلك حدود المصطلح القديم كلٌ وفق منظوره الخاص. وقد أدى تباين وجهات النظر في هذا المجال إلى تعدد المفاهيم رغم وحدانية المصطلح.

ويعد رومان ياكبسون المنظّر الأول من بين هؤلاء النقاد الذين نظروا للشعرية في العصر الحديث، والذي تُحسب له الريادة في هذا المجال.

لقد انطلق ياكبسون في شعريته من منظور لساني، فهو يعد الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات لاهتمامها بقضايا البنية اللسانية موضوع ذلك العلم (رومان ياكبسون، قضايا شعرية، 1988 ص24).

وبناء على ذلك فهو يعرف الشعرية بأنها " ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تُعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حِساب الوظيفة الشعرية" (ياكسبون ص35).

يبدو من التعريف السابق أن نظرية ياكبسون تقوم أساساً على الوظيفة الشعرية مركّزةً على دراستها في الشعر حيث تسيطر هذه الوظيفة على الوظائف اللغوية الأخرى، وفيما عداه من أنواع القول الأخرى حيث تأخذ واحدة من هذه الوظائف دور السيادة من الوظيفة الشعرية، مانحةً إياها دوراً ثانوياً.

ويرى ياكبسون بأن كل وظيفة من هذه الوظائف تتولّد من عامل من العوامل الستة المكونة للنظام التواصلي اللفظي، وقبل أن نتعرف إلى هذا النموذج الوظائفي للغة لا بد من استعراض هذه العوامل كما أوجزها ياكبسون، لنتبين مرجعية كل وظيفة بوضوحٍ تام: " ان المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فانها تقتضي، باديء ذي بدء، سياقاً تحيل عليه "وهو ما يدعى أيضاً "المرجع" باصطلاح غامض نسبياً" سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك وتقتضي الرسالة بعد ذلك، سنناً مشتركاً كلياً أو جزئياً، بين المرسل والمرسل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسنن، ومفكك سنن الرسالة، وتقتضي الرسالة، أخيراً اتصالاً، أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه إتصالاً يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه) (ياكبسون، ص27).

أما الوظائف اللغوية المنبثقة عن هذه العوامل حسب ياكبسون فهي:

1-الوظيفة الانفعالية وهي الوظيفة "المركزة على المرسِل، وتهدف إلى التعبير بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه. وهي تنزع إلى تقديم إنطباع عن انفعال

معين صادق أو خادع. وتمثل صيغ التعجب في اللغة الطبقة الانفعالية الخالصة " (ياكبسون، ص28).

2-الوظيفة المرجعية – وتتولد هذه الوظيفة من "استهداف المرجع والتوجه نحو السياق " (ياكبسون، ص28).

3-الوظيفة الإفهامية – وتتولد هذه الوظيفة من التوجه نحو المرسل إليه "ويجد التوجه – نحو هذه الوظيفة – تعبيره النحوي الأكثر خلوصاً في النداء والأمر" (ياكبسون، ص29).

4-الوظيفة الانتباهية – وترتبط هذه الوظيفة عند ياكبسون بعامل الاتصال وتعمل على "إقامة التواصل، وتمديده أو فصمه وتوظف للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل ("ألو! أتسمعني؟")، وتوظف لاثارة انتباه المخاطب أو التأكد من أن انتباهه لم يرتخ ("قل، أتسمعني؟")". (ياكبسون، ص30).

5-وظيفة ميتالسانية وهي الوظيفة التي تجعل الخطاب مركزاً على السنن، انه يشغل وظيفة ميتالسانية أو وظيفة شرح، حيث يحرص كل من المرسل أو المرسل إليه على التأكد مما إذا كانا يستعملان استعمالاً جيداً نفس السنن. (ياكبسون، ص31).

6-الوظيفة الشعرية – وهي الوظيفة التي تستهدف الرسالة (البنية الشكلية للعمل) وتركز عليها لذاتها (ياكبسون، ص31). " وتتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص، وقيمتها الخاصة" (ياكبسون، ص19). إذاً فالوظيفة الشعرية كما يرى ياكبسون هي التي تمنح للرسالة اللغوية سمة الأدبية التي تنقلها من حالة الخطاب العادي الموجه من مرسلٍ إلى متلقٍ إلى نص أدبي قائم بذاته، "ويحدث هذا من خلال حركة ارتدادية ترتد فيها الرسالة إلى نفسها... فيتحول بذلك الدال إلى مدلول بذاته، فاللغة في النص الأدبي تدلُ على نفسها وتلغي المدلولات القديمة للكلمات... ويتوحد عندئذ الشكل والجوهرحتى يكون الشكل هو الجوهر والجوهر هو الشكل" (عبدا الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،1985ص8). وإذا هيمنت هذه الوظيفة في أثر أدبي فإن هذا الأثر حتماً سيكون شعراً (ياكبسون، ص19). وعلى الرغم من أنها "مجرد مكون من بنية مركبة إلاّ أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع" (ياكبسون،ص19).

ويرجع ياكبسون "تنوع الرسائل إلى الاختلافات الهرمية بين هذه الوظائف" (ياكبسون، ص28) فقد أكد في غير موضع أن معالجة الوظيفة الشعرية لا تقتصر على مجال الشعر، كما أن الشعر أيضاً لا يقتصرعلى الوظيفة الشعرية حسب، منبهاً على ضرورة أخذ المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى بعين الاعتبار عند التحليل اللساني. (ياكبسون،ص28). "فالوظيفة الشعرية ليست هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دورٍ تكميلي وعرضي" (ياكبسون، ص31).

ويجسد ياكبسون طبيعة الوظيفة الشعرية من خلال محوري الاختيار والتأليف، باعتبارهما مكونين أساسيين للفعل اللفظي، معتمداً في ذلك على ثنائية اللغة "**langue**" والكلام "**Parole**" عند سوسير[1]، مما يؤكد ارتكاز نظريته الشعرية على المبادىء اللسانية، ففي محور الاختيار يقوم المتكلم باختيار كلمة من بين سلسلة الكلمات المترادفة أو المتفاوتة في التماثل، ثم يسند إليها كلمة أخرى من سلسلة مترادفات ثانية، وتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية، إذاً "فالاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطّباق" (ياكبسون، ص33).

أما محور التأليف الذي يتم فيه بناء الجملة أي أنها تصبح نسقاً ملموساً "فيعتمد على المجاورة" (ياكبسون، ص33). وتتحقق الوظيفة الشعرية في النص بفضل إسقاط "مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية" (ياكبسون، ص33) وينتج عن ذلك بنية التوازي التي تقوم على أساس التماثل بين المقاطع في النص، حيث "يوضع كل مقطع في الشعر في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتوالية" (ياكبسون،ص33). "ويشمل التوازي عند ياكبسون أدوات شعرية

---

[1] يرى سوسير بأن اللغة (Langue) والكلام (Parole) شيئان متمايزان رغم اعتماد كل منهما على الآخر وارتباطه به ارتباطاً وثيقاً، (فاللغة موجودة على هيئة ذخيرة من الانطباعات مخزونة في دماغ كل فرد من أفراد مجتمع معين) أي أنها (نظام نحوي له وجود خامد في دماغ كل فرد) أما الكلام فهو تنفيذ الفرد للغة حيث يتم تحويل هذا المخزون الذهني إلى أشكال ووقائع مدركة. (فردناند – دي سويسر، علم اللغة العام، 1985 ص32 – 33 –38).

تكرارية منها الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع والتصريع وعدة المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنغيم" (ياكبسون،ص7،8) "وخاصية التوازي هذه هي التي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية" (الغذامي، ص23).

ويرى ياكبسون بأن وجود السمة الشعرية في النص مرهون بالتوازي، مشيراً إلى أن جيرالد مانلي هوبكنز هو أول من تنبه إلى دور التوازي في خلق البنية الشعرية حيث يقول: "أن الجزء المصنوع من الشعر، ويمكن بلا شك أن نصيب القول بأن كل صنعة تختزل إلى مبدأ التوازي، فبنية الشعر تتميز بتوازٍ مستمر يبدأ من المتوازيات التقنية للشعر العبري ومن الترنيمات التجاوبية لموسيقى الكنيسة إلى تعقيد النظم اليوناني والايطالي أو الانجليزي" (ياكبسون، ص47).

ويبدو أن اعتماد نظرية ياكبسون على التوازي بصفته المبدأ الأساسي المشكل للبنية الشعرية في الخطاب، مستثنيةً البنيات والقوانين الأخرى التي قد تلعب دوراً مماثلاً للتوازي في خلق البنية الشعرية قد أوقعها في مأزق التجزيئية والتناقض الذي خلق فجوة ملموسة بين الجانب التنظيري من جهة والجانب التطبيقي من جهة أخرى.

فعلى الرغم من تأكيد ياكبسون المستمر على تحقق الوظيفة الشعرية خارج الشعر إلاّ أن تطبيقاته قد اتجهت اتجاهاً معاكساً لذلك، فهي لم تتخط حدود الشعر المنظوم، متجاهلة بذلك جميع الأنواع الأدبية الأخرى، وهذا ما أخذه ريفاتير على ياكبسون حين قال "رغم إدراكه أن هذه الوظيفة الشعرية موجودة في جميع الفنون الإبداعية فإنه ظل يلح على قيمة الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخرى" (ناظم ص95).

أما روبرت شولز فهو يرى بأن صياغة مفهوم الوظيفة الجمالية "الشعرية" عند ياكبسون تصح على الشعر ولا سيما الشعر المسبوك أكثر مما تصح على القصص النثري أو الدراما (روبرت شولز، السيمياء والتأويل،ص48).

ويرى حسن ناظم بأن قصور نظرية ياكبسون كما أشرنا سابقاً ليس نابعاً من تطبيقاته وإنما من طبيعة فرضيته التي حجمت مجال هذه التطبيقات بارتكازها على مبدأ التوازي الناتج من إسقاط المشابهة على المجاورة (ناظم، ص95) "وما دام التوازي لا يظهر بصورة جلية إلاّ في الشعر المنظوم، ويمكن معاينته من دون عناء، أصبح الشعر المنظوم هو مجال البرهنة الأكيد لفرضية ياكبسون" (ناظم، ص95). فشعرية ياكبسون إذاً

شعرية تجزيئية لم تتخذ من الأنواع الأدبية إلاّ الشعر موضوعاً للدراسة، وهذا ما أكده ياكبسون حين عد دراسة الشعر واجباً على اللساني الذي يكون مجال دراسته كافة أشكال اللغة بوصفه نوعاً من اللغة (ياكبسون، ص60).

وأعتقد أن اعتماد ياكبسون المنهج اللساني منهجاً وحيداً في الدراسة هو الذي أعطى شِعريته هذه الصبغة التجزيئية وذلك ليس عائداً إلى قصور أو عيب في المنهج اللساني وإنما لأن دراسة النص الأدبي دراسة علمية شاملة تتطلّب أدواتٍ نقدية عديدة تفوق إمكانات المنهج الواحد، وهذا ما أدركه ياكبسون نفسه حين أشار إلى "أن العديد من الملامح الشعرية لا ينتسب إلى علم اللغة، وإنما ينتسب إلى مجموع نظرية الدلائل أي إلى السميلوجيا أو(السيموطيقيا) العامة" (ياكبسون،ص24).

وقد تلت شعرية ياكبسون نظرية شعرية شمولية، صاغها تزفيتان تودورف سنة 1967، وحاول من خلالها أن يتجاوز النظرة التجزيئية في تناول الأنواع الأدبية من جهة وفي اعتماد القوانين والبنى التي تخلق الشعرية من جهة ثانية. فهو يرى بأن الشعرية هي علم الأدب بعامة وليست علم الشعر فقط، فهي "مقاربة للأدب "مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه، - تسعى – إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... إلخ تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته" (تودوروف، ص23).

ويجلّي تودوروف حقيقة قد تغيب عن الأذهان نتيجة للخلط الذي قد يحدث من جراء تعريف الشعرية بأنها علم الأدب، نلتمس من خلالها المقصود بمفهوم الشعرية بوضوح تام، فقد يعتقد بعضهم بأن موضوع الشعرية هو العمل الأدبي ذاته، أي المادة النصية الملموسة لذلك فهو ينوه بأن "موضوع الشعرية ليس هو العمل الأدبي في حد ذاته" (تودوروف،ص23) وإنما هو الأدبية حيث تعمل الشعرية على استنباط خصائص الخطاب الأدبي، أي أنها "تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي أي الأدبية" (تودوروف، ص23). وهذا ما أكّده ياكبسون قبل تودوروف بأعوام حين قال سنة 1919، "ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عملٍ معينٍ عملاً أدبياً" (تودوروف، ص84).

ويشير تودوروف إلى أن مفهومه في الشعرية يتشابه إلى حد كبير مع المعنى الذي أعطاه فاليري لهذا المصطلح أي الشعرية ولاسيما من حيث شموليته للأنواع الأدبية والمتمثل في قوله: "يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسماً لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المباديء الجمالية ذات الصلة بالشعر" (تودوروف، ص23).

إذاً فالشعرية حسب تودوروف تهدف إلى صياغة نظرية لبنية الخطاب الأدبي، تسعى إلى استكشاف جميع القوانين والبنى المجردة التي يحتوي عليها العمل الأدبي والتي تشكل منبع أدبيته لتتخذ منها موضوعاً للدراسة، لذلك فتودوروف كما نلاحظ لم يلجأ إلى اتخاذ قانون معين من قوانين الخطاب الأدبي ليجسد من خلاله مفهوماً محدداً للشعرية، بحيث يعد هذا القانون المنتخب هو الخالق الأساسي للأدبية من بين القوانين والبنى الأخرى، كما فعل كل من أرسطو وياكبسون مع المحاكاة والتوازي.

وتمشياً مع الشمولية المفهومية هذه فقد اهتم تودوروف عند الدراسة والتحليل بجميع مستويات النص الأدبي الدلالية واللفظية والتركيبية. لذلك فهو يرفض المنهجية الشكلية في دراسة الأدب والتي تحيل النص المدروس على نفسه معتبرةً اللغة النصية الجوهر والوسيلة في آن واحد، فهو يؤكد "أن الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية، وإنما من طبيعة تاريخية وثقافية" (تودوروف، ص16).

لذلك فهو يلح على ضرورة دراسة الشعرية للخصائص الأدبية ذات الصلة بالتاريخ وذلك لوجود علاقة وثيقة بين البنى الأدبية والتاريخ.

"فلا يمكننا أن نصف التطّور الأدبي إلاّ في مستوى البنى، ومعرفة البنى لا تحول دون معرفة التّحولية" (تودوروف، ص77).

ونحن هنا نتفق مع تودوروف في أهمية دراسة التعالق الحاصل بين البنى في الأدب والتاريخ والذي تشكل دراسته فرعاً مهماً من فروع الشعرية في الوقت الحاضر (الشعرية التأريخية)، ولكننا نختلف معه في إنكاره لدور اللغة الأساسي والفعال في تشكيل الخصوصية الأدبية.

وقد تناول تودوروف في كتابه قضية مهمة لم تلتفت إليها النظريات الشعرية السابقة عليه، وتتعلق هذه القضية بتوضيح العلاقة القائمة بين النص والقاريء (المتلقي) حيث يمتلك الأخير القدرة الكاملة على تجلية النص وتقويمه، مبيناً من خلال ذلك مواطن الجمال فيه، فتودروف يعد النص والقاريء "مكونين لوحدة ديناميكية، إن الأحكام الجمالية أقوالٌ تستتبع استتباعاً وثيقاً عملية تلفظها الخاصة، اننا لا ندرك هذا الحكم أو ذاك خارج نطاق الخطاب الذي نطق به فيه، ولا بمعزلٍ عن الذات التي تلفظت به" (تودروف، ص83).

ويؤكّد تودوروف أن استقلالية الشعرية لا تتأتّى من كونها علماً للأدب لأنها ليست الوحيدة في اتخاذها الأدب مجالاً للدراسة، فقد شكّل الأدب جزءاً من موضوع كثير من العلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع... إلخ (تودروف، ص85) وإنما تتأتى من وحدة المنهج المتبع في الدراسة لأن "المنهج هو الذي يخلق الموضوع" (تودوروف، ص24) وليس المادة المدروسة.

ولا تعني استقلالية الشعرية هنا بأنها علم مغلق أو منطوٍ على نفسه، فهي تأخذ من جميع الاتجاهات الأدبية وتستفيد من كثيرٍ من العلوم الأخرى ولاسيما تلك العلوم التي تشكّل اللغة جزءاً من موضوعها، وهي بذلك من وجهة نظر تودوروف قادرة على تجاوز دراسة الخطاب الأدبي إلى دراسة جميع الخطابات والأنشطة الرمزية الأخرى "فتكون بذلك قد استعملت " كاشفاً " للخطابات" (تودوروف، ص86). وهذه الأسباب جميعها كافية لدى تودوروف لتأسيس "حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات" (تودوروف، ص26).

وعلى الرغم من ظهور نظرية تودوروف الشعرية التي تُقر بأن الشعرية هي علم الأدب إلاّ أننا لا نلبثّ أن نجد نظرية شعرية تاليةً عليه تصر بأن الشعرية هي علم الشعر وليست علم الأدب، مقتفيةً بذلك خطى شعرية التوازي ومتصدرةً في الوقت ذاته المكانة المرموقة نفسها التي احتلتها هذه الشعرية على خارطة الأبحاث الشعرية الجادة.

ومن الشعريات التي سايرت شعرية ياكبسون في الاستناد على المنهج اللساني من جهة، قاصرةً مجال البحث على الشعر المنظوم من جهة ثانية متكئةً على لغة النص في

استنباط القوانين من جهة ثالثة، شعرية جان كوهن المتمثلة في نظرية الانزياح (Deviation) .

يعرف كوهن الشعرية بأنها "علم موضوعه الشعر"(جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص9). وهي أيضاً "طريقة الوعي التي يكون الشعر الأداة المفضلة فيها" (كوهن، ص198).

لقد اختار كوهن الشعر المنظوم أو الصوتي الدلالي كما يسميه هو ليكون موضوعاً للدراسة، مستثنياً الأنماط الشعرية الأخرى (قصيدة نثرية، نثر منظوم) فهو يعد الشعر المنظوم الشعر الكامل لاستثماره مستويي اللغة المتاحين للشاعر وهما : المستوى الصوتي، والمستوى الدلالي، اللذان، يشكّلان مقومات الشعرية في الفن الشعري، "فالفن الكامل حسب رأيهِ، هو الذي يستغلّ كل أدواته" (كوهن، ص52). لذلك فهو يعد القصيدة النثرية أو الدلالية وفق تسميته "شعراً أبتر" (كوهن، ص52) لاعتمادها على الجانب الدلالي فقط تاركةً "الجانب الصوتي غير مستغلٍ شعرياً" (كوهن، ص11).

وينفي عن النثر المنظوم "الذي لا يعتمد من اللغة إلاّ على عناصرها الصوتية" (كوهن،ص12) أي قيمة جمالية، مدعماً رأيه هذا باستحضار حقيقة نقدية وتذوقية مؤكدة عند جميع دارسي الشعر ومتذوقيه، وهي "أن القصيدة النثرية موجودة شعرياً في حين أن النظم الحرفي (الصوتي) ليس له إلاّ وجود موسيقي فحسب" (كوهن، ص52). لذلك فالحظوة عنده للمستوى الدلالي، لأنه قادر وحده على تحقيق الجمال الشعري للقصيدة (كوهن، ص51-52).

وهذا لا يعني أن كوهن يلغي أهمية الجانب الصوتي في الشعر، فهو يلح في أكثر من موضع على ضرورة استغلال المستويين معاً لأن "العملية الشعرية – حسب قوله تجري في مستويي اللغة معاً: المستوى الصوتي، والمستوى الدلالي" (كوهن،ص51). وهما المستويان اللذان ركّزت عليهما نظريته عند التحليل.

وكوهن عندما يحدد النمط الشعري الذي يبني نظريته عليه يحدد أيضاً النمط الذي يقابله، والذي تكاد تنعدم فيه السمات الشعرية وهو النثر حسب كوهن الذي يعتبر القصيدة خروجاً عنه ليتخذ منه معياراً في دراسته القائمة على المنهج المقارن، والتي تعمل على مواجهة الشعر بالنثر ف"هدف الشعرية هو البحث عن الأساس، الموضوعي الذي يستند

إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنّف ضمن "الشعر" وغائبة في كل ما صنّف ضمن النثر" (كوهن، ص14).

وكوهن عندما يقر النثر معياراً لدراسة الشعر لا يقتصر في ذلك على النثر العلمي بل أن معياريته تتسع لتشمل أيضاً النثر الأدبي الذي لا يكاد يخلو من الانزياحات اللغوية فهو يرى بأن "الفرق بين الشعر والنثر كمي أكثر منه نوعي" (كوهن، ص23).

ويعتمد كوهن في تفريقه بين الشعر والنثر على اللسانيات، مستفيداً من تمييز سوسير بين الدال والمدلول، وتمييز يامسليف بين العبارة والمحتوى، حيث يمثل المدلول والمحتوى مادة المحتوى، وهي: "الواقعة العقلية أو الأنطلوجية" (كوهن، ص28).[1]

أما الدال والعبارة فيمثلان شكل المحتوى، وهو: "المادة نفسها كما تبنينها (تصوغها) العبارة" (كوهن، ص28).[1]

والفرق بين الشعر والنثر عند كوهن يتجلّى في شكل المحتوى أي الصياغة اللغوية، وليس في مادته أي المضمون أو الفكرة، "فاللغة عند سوسير شكل، وليست مادة" (كوهن، ص28). "والدور الخاص بالشعرية الأدبية هو مساءلة العبارة لا المحتوى الذي يتغير، وفيما يخص القصيدة، فالذي يهمنا ليس الأشياء في ذاتها بل الأشياء معبراً عنها من خلال لغة" (كوهن، ص38). "فالشاعر بقوله لا بتفكيرهِ وإحساسه، أنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي" (كوهن، ص40).

ويتجاوز كوهن بتبنيه لوجهة النظر الشكلية هذه معايير الشعرية التقليدية التي تفرق بين الشعر والنثر من خلال المستوى الايديولوجي الذي تعطيه الأولوية في

---

[1] ويقصد بالمدلول أو المحتوى المضمون أو الفكرة أي "المعاني والخواطر التي يرمز لها بالألفاظ والصيغ الأدبية" ويقترب تعريف يامسليف المطروح أعلاه-من التعريف الفلسفي للفكرة، فهي عند أفلاطون "النموذج العقلي للأشياء الحسية" ويعرفها كانت بأنها "التصور الذهني الذي يجاوز عالم الحس وليس له ما يماثله في عالم التجربة"، أما أرسطو فيرى بأنها "الصورة الذهنية المستمدة من العالم الخارجي". (مجدي وهبه وكمال المهندس، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب،ص276،269).

[1] وهو بتعبير أبسط "طريقة الأديب في التعبير عن فكرته والصيغة التي يصوغ فيها هذه الفكرة". (مجدي وهبه وكمال المهندس،ص220).

التحليل، مهملةً بذلك الجانب اللغوي معتبرةً أن "القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما قيل لا بالطريقة التي قيل بها" (كوهن،ص39).

ويبرهن كوهن على صحة ما ذهب إليه - أي تمييز الشعر عن النثر بالتشكيل اللغوي وليس بالمادة الفكرية - من خلال ظاهرة استعصاء النصوص الشعرية على الترجمة "فترجمة المادة ممكنة أما ترجمة الشكل فغير ممكنة"، (كوهن، ص34) فالترجمة لا تحتفظ من القصيدة إلاّ بالمعنى لكنها تضيع شكله، (كوهن، ص35) "فالمترجم لا يخون قطّعاً إلاّ النصوص الأدبية أما اللغة العلمية فتبقى قابلة للترجمة بشكلٍ جيد". (كوهن، ص33).

وينبه كوهن على أن "لا يؤخذ – رأيه السابق – على حرفيته فيظن أن من طبيعة الشعر أن يخلو من الفكر" (أحمد ويس، الانزياح – الاستعارة – الانحرافات (كوهن، ريتشاردز – تودوروف)1996، ص62). وانطلاقاً من وجهة النظر الشكلية السابقة المعتمدة على الأسس اللسانية فقد عمل كوهن على البحث عن "شكل للأشكال أي عامل مشترك عام للشعر" (كوهن، ص49) "يتضمن معظم العمليات التي يتأسس عليها الشعر" (ناظم، ص111) من خلال رصده لظاهرة عامة وموجودة في لغة جميع الشعراء، شكلت الأساس النظري الذي بنى عليه نظريته الشعرية، وهذه الظاهرة هي ظاهرة الانزياح **(Deviation)** القائمة على خرق الشعر لقانون اللغة، حيث تعمل كل صورة من الصور الشعرية على مخالفة قاعدة لغوية أو انتهاك صيغة جاهزة مما يؤدي إلى "انحراف الكلام عن نسقه المألوف" (نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص149).

وتشكل هذه الظاهرة عند كوهن جوهر العملية الشعرية أي الأسلوب الشعري وهي "الشرط الضروري لكل شعر" (كوهن، ص20). وبناء على ذلك فالشعر عنده انزياح عن معيار[1] وبما أن "النثر هو اللغة الشائعة فتعتبر القصيدة انزياحاً عنه"، (كوهن، ص15) فالشعر إذاً هو "كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف"، (كوهن، ص15) أي أنه لغة الشذوذ والخطأ المقصود، وهو بذلك "ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر

---

[1] يرى موكاروفسكي أن انتهاك الشعر لقانون اللغة المعيارية يتناسب طردياً مع هذا القانون فكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر في لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوعاً، ومن ثم كثرت امكانات الشعر في تلك اللغة" (يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية1984،ص41).

بل إنه نقيض النثر وبالنظر إلى ذلك يبدو وكأنه سالب تماماً أو كما لو كان نوعاً من امراض اللغة" (كوهن، ص49).

ولكن العملية الشعرية لا تتوقف عند هذا الدور السلبي الذي يقوم على تكسير بنية اللغة، بل تتضمن أيضاً دوراً ثانياً وهو دور إيجابي، يتم فيه نفي الانزياح على يد المتلقي بالتصحيح والتأويل، ومما يساعد على ذلك طواعية اللغة الشعرية لهذا الدور "فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلاّ ليعيد بناءها على مستوى أعلى، إذ يعقب النقض الذي تسببه الصورة – الشعرية – إعادة بناءٍ من طبيعةٍ أخرى"(كوهن، ص49). وهذا الدور الثاني هو الذي يقي اللغة الشعرية من الدخول في دائرة اللامعقول التي تفقد فيها اللغة وظيفتها التواصلية، وقد أكّد كوهن ضرورة وجود هذه الوظيفة اللغوية في الشعر "لئلا يفقد الشعر انتماءه إلى اللغة، وهذا ما عبر عنه ياكبسون بالهيمنة، فالخطاب الشعري خطاب لغوي تواصلي، تهيمن فيه الوظيفة الشعرية دون أن تغيب الوظيفة التواصلية" (السد، ص69). "ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القاريء" (كوهن، ص173).

صحيح أن الشعر يلتقي مع غير المعقول في الدور السالب القائم على قانون الانزياح لكن الثاني يفتقر إلى الدور الموجب الذي يتم فيه تأويل الانزياح لأن الخرق فيه غير منهجي وغير مدروس، لذلك فالخطأ فيه متعذّر التصحيح. وقد ركّزت شعرية كوهن في الدراسة والتحليل على الدور السالب ولم تتطرق للدور الموجب إلاّ باعتباره نتيجة، ويبدو أن طبيعة مفهوم الانزياح الذي تقوم عليه شعرية كوهن هو الذي دفعها إلى ذلك، فنظرية الانزياح تنظر إلى الشعر باعتباره سالباً تماماً .

ينطوي الانزياح عند كوهن على قسمين رئيسيين يحدثان في مستويين مختلفين لكنهما متماسكان متكاملان، وهما:

1. الانزياح الاستبدالي: وتمثله الاستعارة، التي تعمل على نفي الانزياح المترتب عن خرق الشعر لقانون الكلام باستبدالها المعنى الحرفي بالمعنى المجازي حيث يتم الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني أو كما يقول كوهن "من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي" (كوهن، ص105). وهي تقوم بذلك على خرق قانون

اللغة، وتمثل في الوقت نفسه الدور الموجب للشعر والذي يستعيد الشعر فيه معقوليته.

2. الانزياح السياقي: ويمثل هذا النوع من الانزياح القافية والجناس والتضمين على المستوى الصوتي، والاسناد المتنافر والنعت الزائد والتقديم والتأخير على المستوى التركيبي، حيث تعمل كل صورة من هذه الصور على خرق قانون الكلام، وبناء على ذلك يمثل هذا النوع من الانزياح الدور السالب للشعر، الذي يستلزم الدور الموجب أي الاستعارة التي "تعتبر مكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور – أي – أنها المستوى الثاني لكل صورة"، (كوهن، ص110-111) "حيث تهدف الصور كلها إلى استثارة العملية الاستعارية" (كوهن، ص110).

ويشير كوهن إلى أن البلاغة القديمة قد عجزت عن التمييز بين المستوى السياقي والمستوى الاستبدالي، فهي لم تدرك حقيقة أنهما متكاملان حيث "أطلقت اسم صورة على الانزياح السياقي في حالة، وعلى الانزياح الاستبدالي في حالة أخرى، فوضعت لذلك، في مستوى واحد لحظتين مختلفتين ومتكاملتين في نفس الصورة" (كوهن، ص111-112).

ويرى حسن ناظم بأن استناد كوهن إلى التمييز السوسيري بين اللغة **(Langue)** بوصفها الذخيرة الذهنية والكلام **(Parole)** بوصفه الانجاز الفردي، هو الذي ساعده على التمييز بين هذين المستويين، حيث "يحدث الانزياح السياقي في مستوى الكلام" (ناظم، ص119) مشكلاً بذلك "خرقاً لقانون الكلام"، (كوهن، ص109) "ويحدث الانزياح الاستبدالي في مستوى اللغة" (ناظم، ص119) مشكلاً "خرقاً لقانون اللغة" (كوهن، ص109).

ثمة مسألة أخيرة قد تطرق إليها كوهن، تتعلّق بمفهوم الانزياح، وهي خروج بعض الصور الشعرية التي كانت تعتبر في مرحلة معينة خرقاً لقانون اللغة من دائرة الانزياح الخلاّق، وذلك لفقدانها طاقتها التأثيرية نتيجةً لابتذالها المتأتي من كثرة التكرار والاستعمال لهذه الصور، ويسمي كوهن هذا النوع من الصور التي تحولت إلى أشكال وقوالب جاهزة لاستعمال الشعراء بصور الاستعمال. (كوهن، ص43-46).

وقد وضعت نظرية عربية في الثمانينات من القرن الماضي، تقترب في مفهومها من نظرية الانزياح رغم وجود بعض الاختلافات المنهجية بين هاتين النظريتين، وهذا التشابه والاختلاف سيتضح بجلاء بعد العرض الموجز لهذه النظرية.

تطمح شعرية الفجوة مسافة التوتر عند "أبو ديب" إلى صياغة نظرية شعرية شمولية تنطلق من دراسة البنية الكلية للنص، وفقاً لمفهومي العلائقية والكلية، مبتعدةً بذلك عن محاولة تحديد الشعرية من خلال دراسة الظاهرة المفردة، كالوزن أو القافية أو الإيقاع أو الصورة أو الرؤية... إلخ لأن كل ظاهرة من هذه الظواهر غير قادرة على كشف طبيعة الظاهرة الشعرية إلاّ في حالة دخولها في "شبكة من العلاقات المتشكلة في البنية الكلية" (كمال أبو ديب، في الشعرية، 1987، ص13). للنص، وبناء على ذلك فقد عرف "أبو ديب" الشعرية بأنها "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها" (أبو ديب، ص14).

ويؤكّد "أبو ديب" أن شعريته ستركز في التحليل على البنية اللغوية للنص، أي على مادته الصوتية الدلالية، والتي تشكل وجوده الفيزيائي الملموس، حيث تعمل على "اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية" (أبو ديب،ص18) وأنها ستتجنب الخوض في الأبعاد الميتافيزيقية للنص، لصعوبة إخضاعها للوسائل النقدية المتاحة واستعصائها على التحليل الآني الدقيق، وقد تناولت هذه الجوانب الخفية في النص الدراسات" التي تربط بين الشعرية والطقوس والأسطورة والموسيقى، كما تفسر جوانب منها الدراسات الفرويدية واليونغية التي تربط بين الشعر وعقد القمع **(Repression)** والجنسية **(Sexuality)** أو اللاوعي الجماعي **(Collective unconscious)** والنماذج العليا **(Archetypes)** أو بين الشعرية والحس الديني كما يعبر نيتشه حين يقول أن "كل شعر ذو منشأ ديني" (أبو ديب، ص14-15).

ولا بد من الاشارة هنا إلى أن (أبو ديب) لم يلتزم في تنظيراته المتأخرة ولا في تطبيقاته بهذا الطرح النظري الذي ينظر إلى الشعرية على أنها "خصيصة نصية لا ميتافيزيقية" (أبو ديب، ص18) يمكن تحديدها وسبر أغوارها عن طريق معالجة المادة اللغوية فقط، فهو يصرح - عند تحليله للنصوص بغية الكشف عن منابع شعرية الفجوة مسافة التوتر- بأن هذه المنابع تشمل بالإضافة إلى المكونات اللغوية "مواقف فكرية، أو

بنى شعورية أو تصورية، مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو بالبنية العقائدية (الأيديولوجية)، أو برؤيا العالم بشكل عام" (أبو ديب، ص22). وقد أشار في موضع آخر إلى أن النص "بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب، فهو في آن واحد تجسد لغوي لكائن وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب"، (أبو ديب، ص19) مؤكداً "أن دراسة بنية النص الداخلية لا تنفي أهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية" (أبو ديب، ص20).

ويبدو لي أن تأثر (أبو ديب) بالنظريات الشعرية الغربية ذات الاتجاه اللساني والنظرة التجزيئية وطموحه إلى بلورة نظرية شعرية شمولية تستثمر معظم المفاهيم النظرية السابقة عليها في هذا المجال، وتعمل على صهرها في بوتقتها، هما اللذان أوقعا (أبو ديب) في هذا التناقض.

تتجسد شعرية (أبو ديب) عبر مفهوم الفجوة مسافة التوتر باعتبار الشعرية وظيفة من وظائفه، حيث أن "فاعلية هذا المفهوم – كما يشير (أبو ديب) – لا تقتصر على التجربة الشعرية، بل أنه لأساسي في التجربة الانسانية بأكملها" (أبو ديب،20).

ويحدد (أبو ديب) هذا المفهوم بأنه "الفضاء الذي ينشأ من إِقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون "نظام الترميز" **(Code)** في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي:

1. علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، لكنها
2. علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية، أي أن العلاقات هي تحديداً لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تُطرح في صيغة المتجانسة" (أبو ديب، ص21).

ويوضح لنا (أبو ديب) طبيعة هذه العلاقات (التجانس واللاتجانس) القائمة بين المكونات النصية باستخدامه لمصطلحين لسانيين قامت على أساسهما أهم مفاهيم الشعرية الغربية، ولاسيما مفهوم الوظيفة الشعرية ومفهوم الانزياح، وهما حسب(أبو ديب):

1-المحور المنسقي والذي يمثل محور الاختيار عند ياكبسون، والمحور الاستبدالي عند كوهن، ويرى (أبو ديب) بأن سلسلة الخيارات المتاحة على المحور المنسقي لا نهائية أي "أنه ليس ثمة من نقطة يمتنع عندها اختيار جديد، وينبغي إقفال الدائرة المنسقية" (أبو ديب،

ص21). وهو يختلف في ذلك مع ياكبسون الذي يؤكد محدودية الخيارات على هذا المحور، ويرجع (أبو ديب) هذا الخلاف إلى اختلاف موضوع الدراسة لدى كل منهما، فياكبسون يصف بنية اللغة في استخدامها العادي، أما (أبو ديب) فيصف اللغة الشعرية التي تتعدد فيها الخيارات على هذا المحور بتعدد السياقات مما يحول دون عملية التحديد والحصر. (أبو ديب، ص148 هامش 27).

2-المحور التراصفي ويعادل هذا المحور محور التأليف عند ياكبسون والمحور السياقي عند كوهن، حيث تنشأ "سلسلة أخرى من الخيارات الملائمة التي تسمح بإدراج العناصر المختارة ضمن قواعد الأداء **(Pafermance)** المحددة في اللغة" (أبو ديب،ص22) وتخلق بذلك فجوة مسافة توتر على المستويين اللغوي والتصوري.

وفي هذا السياق لا بد من إلقاء الضوء على نقطة مهمة تشكل فارقاً جوهرياً بين شعرية (أبو ديب) وشعريتي ياكبسون وكوهن، فعلى الرغم من أن هذه الشعريات الثلاث ذات إتجاهٍ لساني إلاّ أن شعرية (أبو ديب) تتميز بخروجها عن نطاق المنهج اللساني الذي يركّز على دراسة نحو الجملة، والذي التزمت به معظم النظريات الشعرية اللسانية، فقد تجاوز (أبو ديب) شعرية لسانيات الجملة الشعرية، ليؤسس بدوره شعرية النص الأدبي، ويتبدى لنا ذلك من:

1. اهتمام (أبو ديب) بدراسة العلاقات القائمة بين المكونات المشكلة للبنية الكلية للنص.
2. تركيزه على أهمية السياق ودوره في إعطاء المكونات النصية سمة الشعرية.
3. تحليلاته المتقصية للنصوص في مستويات متعددة دلالية وتركيبية وصوتية، وإيقاعية وتصورية ورؤيوية، وهي المستويات التي تتحقق فيها الفجوة مسافة التوتر.

ولم يعمد (أبو ديب) في تحليلاته هذه إلى بتر النصوص باقتطاع جمل شعرية قصيرة للاستدلال على الظاهرة المرصودة وتحليلها بعيداً عن سياقاتها كما فعل كوهن.

وثمة فارق آخر يختص بشعريتي (أبو ديب) وكوهن، يتمثل في إقصاء (أبو ديب) للمعيارية النثر، التي أقرها كوهن والتي تقابل الشعر بالنثر باعتبارهما نقيضين، فهو يرفض النظر إلى الشعرية من منظور الاختلاف بين الشعر والنثر، وتحديدها في إطار

مفهوم الانحراف، باعتبار اللغة الشعرية لغة منحرفة عن اللغة العادية، "لغة مختلفة مغايرة لها قواعد نحوها الخاصة". (أبو ديب، ص17).

ويؤكد أن الشعر والنثر "معياران سويان لا مجال للمفاضلة القيمية بينهما"، (أبو ديب، ص85) وهو يلغي بذلك مفهوم الأصل الانحراف نهائياً. (أبو ديب، ص85).

ويشير (أبو ديب) إلى أنه يلتقي في هذا الرأي مع تودوروف في نقده لجان كوهن، فقد أخذ عليه محاولة تحديده الشعر من زاوية النظر إلى الاختلاف بينه وبين النثر، لا من حيث هو شعر، أي ظاهرة أدبية مستقلة تشترك مع النثر في انتمائها لعالم الأدب، (أبو ديب، ص17).

ويجب أن لا يفهم من الرأي السابق بأن (أبو ديب) يجرد ظاهرة الانحراف من القدرة على خلق الشعرية في النص، لكونه ينفي أن تكون هذه الظاهرة هي الظاهرة الوحيدة التي تحدد على أساسها الشعرية في النص، فهو يقر بأن الانحراف يشكل منبعاً من منابع الفجوة مسافة التوتر، ويقصد بذلك "الانحراف الداخلي: أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلاً: دلالياً، أو تصورياً، أو فكرياً، أو تركيبياً، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب ما يميزه ريفاتير من لا نحوية في النص" (أبو ديب، ص141).

ونلاحظ أن هذا النمط من الانحراف المشار إليه يتضمن جميع الانحرافات اللغوية التي تناولها كوهن في شعريته بمستوياتها المختلفة الصوتية والدلالية والتركيبية.

ولم يقتصر الالتقاء بين (أبو ديب) وكوهن على هذا الجانب حسب بل أننا نلمس تشابهاً كبيراً بين مفهوم الفجوة مسافة التوتر ونظرية الانزياح بمفهومها العام، يتجلى في قيام كل من هذين المفهومين على أساس العلاقات الطبيعية واللاطبيعية القائمة بين المكونات النصية على مستويي اللغة والكلام، فالفجوة مسافة التوتر تنشأ من تقديم اللامتجانس في سياق متجانس، مما يؤدي إلى كسر بنية التوقعات، حيث تخلق فجوة مسافة توتر حادة بين الاختيارات المتحققة على المحور التراصفي والاختيارات الممكنة على المحور المنسقي، والتي لم تتحقق، أي "بين اللغة المتشكلة الراسخة وبين استخدام الفرد المبدع لها: أي بين الـ **(Langue)** والـ **(Parole)** " (أبو ديب، ص38).

ومن هنا "فإن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة" (أبو ديب، ص38). وبذلك

"تكون الشعرية لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله" (أبو ديب، ص28).

أما الانزياح الشعري فيتحقق بخلق نوع من علاقات التنافر وعدم الملاءمة بين مكونات النص الشعري تؤدي إلى خرق قانون الكلام على المستوى السياقي وإلى خرق نظام اللغة على المستوى الاستبدالي.

وعلى الرغم من التشابه الكبير بين المفهوم العام لشعريتي (أبو ديب) وكوهن إلاّ أن (أبو ديب) يركّز في صياغته لمفهوم الفجوة مسافة التوتر على جانب مهم لم يلتفت إليه كوهن، ويتعلق هذا الجانب بالمتلقي ودوره في خلق الفجوة مسافة التوتر عند تلقي النص نتيجة لشعوره بالمفاجأة المتأتية من خلخلة بنية التوقعات المتولّدة من "ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد"، (عصام قصبجي، أحمد ويس، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، 1995، ص48) أي من خصيصة اللا انسجام واللاتجانس، ويرى ياكبسون بأن هذا الشعور بالمفاجأة يشكل "تابل الشعرية"، (ياكبسون، ص83) حيث "يتولّد اللامنتظر من المنتظر"، (عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، 1993، ص85) وقد أشار إليه تحت تسميتي "التوقع الخائب أو الانتظار المحبط" (ياكبسون، ص83).

ويبدو أن اطّلاع (أبو ديب) على الاتجاهات والنظريات النقدية الحديثة ولاسيما نظرية التلقي "التي تركز على المتلقي ودوره في خلق النص وبنيته الدلالية" (أبو ديب، ص84) هو ما نبهه إلى الالتفات إلى هذا الجانب الذي أغفله كوهن، ويبدو أن هذا الاطّلاع أيضاً قد ساعده على تحقيق الشمولية المرتجاة لنظريته الشعرية، التي عمل من خلالها على تناول نصوص أدبية مختلفة، تنتمي لأزمان وثقافات متباينة، وحللها في مستويات متعددة دلالية وإيقاعية وتصورية وفكرية وتركيبية، مؤكداً بذلك أن الشعرية هي علم الأدب وليست علم الشعر ومتفقاً في الآن ذاته مع تودوروف صاحب هذه النظرية.

إن الدراسة السالفة لأهم نظريات الشعرية في العصر الحديث، والقائمة على العرض الموجز لهذه النظريات، تفرض علينا إيجاز أهم الخصائص المنهجية المتبعة في هذه الدراسات والتي تشكل الملامح العامة للشعرية الحديثة:

1- لقد نحت الدراسات الشعرية الحديثة من حيث معالجتها للنصوص منحيين رئيسيين:

أ) منحى شكلي اعتمد في تحليله للنصوص على المادة اللغوية بوصفها الغاية والوسيلة، ويمثل هذا المنحى كل من ياكبسون وكوهن.

ب) منحى شمولي، استمد منهجيته في هذا الجانب من الدراسات والاتجاهات النقدية المختلفة، حيث تم تحليل النصوص وفقاً لهذا المنحى في مستوياتها المتعددة الصوتية والتركيبية والدلالية، وقد مثل تودوروف و (أبو ديب) هذا المنحى.

2- لقد استندت الشعريات الحديثة في بلورة مفاهيمها إلى المباديء اللسانية ولاسيما ثنائية اللغة والكلام عند سوسير، وهذا ما أوضحناه بجلاء عند تناولنا لمفهوم الوظيفة الشعرية ومفهوم الانزياح ومفهوم الفجوة مسافة التوتر

3- اختلف منظّرو الشعريات الحديثة في اعتمادهم للقوانين التي يرجعون الفضل إليها في خلق البنية الشعرية، فقد أسند ياكبسون هذا الدور إلى قانون التوازي، أما كوهن فقد أرجعه إلى قانون الانزياح، وتطلِع علاقات التجانس واللاتجانس القائمة في النص من وجهة نظر (أبو ديب) بهذه المهمة.

وقد أدت هذه النظرة الأحادية إلى تنوع مفاهيم الشعرية الحديثة وتباينها مما دفع جيرار جنيت إلى القول "إن الشعرية علم غير واثق من موضوعه إلى حد ما" (جنيت، ص10).

وعلى الرغم من تنوع المفاهيم وتباينها في هذا المجال إلاّ أن هنالك خيطاً خفياً مشتركاً فيما بينها يشد بعضها إلى بعضها الآخر، ويخرجها من دائرة الخصوصية ليجمعها في مفهوم عام موحد، ويتمثل ذلك في النظرة الكلية لهذه المفاهيم باعتبارها تعمل مجتمعةً على كشف قوانين الإبداع الأدبي، وبناء على ذلك تعرف الشعرية بأنها: "قوانين الخطاب لأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر" (ناظم، ص5).

وبما أن قانون الانزياح يعد واحداً من أهم القوانين التي تخلق شعرية الشعر بوصفه "الشرط الضروري لكل شعر"، (كوهن،ص20) فقد ارتأت هذه الدراسة تناول نتاج الشاعر محمد علي شمس الدين من خلال معالجة ظاهرة الانزياح لما لها من حضور واسع في شعره محاولة الكشف عن دور هذه الظاهرة في تحقيق المستوى الشعري لهذه النصوص، وقدرتها على بلورة الرؤية الشعرية لدى الشاعر بأسلوب فني راقٍ منحه

فرادةً وتميزاً في الطرح، متخذةً من الربط بين الصياغة الشعرية والناتج الدلالي وسيلةً للوصول إلى ذلك، فالانزياح كما يرى البعض هو: "استعمال المبدع للغة – مفرداتٍ وتراكيب وصوراً – استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف حيث يحقق المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب" (قصبجي، ويس، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الاسلوبية،ص39).

وقد تم رصد أربعة أنماط من الانزياح تشكل خرقاً لقانون الكلام في مستويات مختلفة: دلالية، وتركيبية، وشكلية لتمثيل هذه الظاهرة في ديوان الشاعر، تمثل النمط الأول في الانزياح الدلالي "الرمز، وتمثل النمط الثاني في الانزياح الاسنادي "المنافرة"، أما النمط الثالث فقد تمثل في الانزياح التركيبي، وتمثل النمط الرابع في الانزياح الطباعي "التشكيل البصري".

الفصل الأول

الانزياح الدلالي (الرمز)...

تشكل اللغة من وجهة نظر النقد الحديث منطلقاً رئيسياً في دراسة الخطابات وتصنيفها، لأن الخطابات تتمايز فيما بينها بطريقة استخدامها للغة، فكلما التزم الخطاب بالقوانين المعيارية التي ينتمي إليها محتفظاً بالدلالة المعجمية المتواضع عليها للألفاظ مبتعداً عن التحريف والتشويه في قوانين اللغة، زادت صلته بالنثر العلمي الذي يتسم بالمباشرة والتقريرية في الأسلوب، فهو ينتمي إلى ما أسماه رولان بارت بالدرجة الصفر للكتابة (كوهن،ص24).

وإذا عمد الخطاب إلى تحطيم قوانين اللغة العادية مقيماً على أنقاضها قوانينه وأنظمته الخاصة فهو ينتسب حتماً إلى الخطاب الأدبي ولاسيما الشعري منه الذي "يمثل الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب" (كوهن،ص142). وقد حدد كوهن "الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة. ويتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعلياً، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء، بدون شك، قرب القطب الآخر". (كوهن،ص23،24).

ويعد الانزياح الدلالي المتمثل في ظاهرة الرمز الشعري من أبرز أشكال الانزياح التي تضع الشعر في أقصى الطرف المقابل للنثر، حيث تنزاح الدوال عن مدلولاتها الأصلية فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محددة، فقد يحمل الدال الواحد في اللغة الشعرية مدلولات متباينة تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه الرمز الشعري، وقد يحدث العكس فيرمز للمدلول الواحد بدوال متعددة. فكلمة الفجر على سبيل المثال تشير على مستوى الدلالة الوضعية إلى وقت انفصال الليل عن النهار، لكنّها في الشعر ترمز إلى معانٍ عديدة كالحرية أو الأمل أو الحياة الجديدة وإلى غير ذلك من المعاني الذهنية المجردة التي قد يوحي بها السياق. وقد تفقد هذه الكلمة في بعض السياقات الشعرية دلالاتها الإيجابية فتصبح رمزاً لغياب السكينة والطمأنينة والراحة. ويمكن أن تستبدل كلمة الفجر برموزٍ أخرى فيرمز للحرية بالشمس أو بالطائر، وللأمل بالشعلة، وللحياة الجديدة بالربيع أو بميلاد طفلٍ جديد، وبما لا يحصى من الرموز التي تتعدد بتعدد السياقات الشعرية.

وهذا التنوع وعدم الثبات في مدلولات الدال الواحد من جهة وفي دوال المدلول الواحد من جهة ثانية هو ما يميز الرمز الشعري عن الإشارة اللغوية التي تشير إلى شيءٍ أو معنى محدد اتفق على إعطائه هذا الرمز اللغوي بالإجماع، فالقيمة الإشارية للرمز الشعري لا ترجع إلى المواضعة أو الاصطلاح وإنما ترجع إلى "اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافاً ذاتياً غير مقيد بعرف أو عادة، فقيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله، ولا تضاف إليه من الخارج" (محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر،1978،ص37).

ويخلق هذا الخروج على النظام الإشاري للغة فجوة حادة "بين سيميائية اللغة وترميزها المعياري من جهة، وسيميائية الشعر ونظامه الرمزي من جهة أخرى"، (سامح الرواشده، اشكالية التلقي والتأويل،2001،ص50) وهذه الفجوة القائمة بين هذين النظامين هي التي تمد الشعر بطاقاته التعبيرية الموحية "لأن اللغة بدلالاتها الوضعية المحددة قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة أو تجسيم ما يتحرك تحت الحواس" (أحمد،119). ويقوم الرمز في الفن الشعري بأداء هذه الوظيفة الإيحائية المعبرة عن كثير من النواحي النفسية والوجدانية، والفكرية التي قد يصعب التعبيرعنها في كثير من الأحيان بغير هذا الأسلوب الإيمائي، فكلما "بعد الانسان عن الحياة الحسية وعن تلمس الحقائق عن طريق الإدراك الحسي اقترب من جو لا تكفي فيه رموزنا ومواضعاتنا الاصطلاحية" (درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي،ص463). ويصبح الرمز عند إذن ضرورة فنية وإيحائية لا غنى عنها، فهو عبارة عن "شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز" (أحمد،ص40).[1]

يبدو مما تقدم إذن أن الرمز الشعري يعتمد في بنائه على التجريد بتحويله المادي المحسوس إلى معنى ذهني مجرد، فهو يتشكل في النص على أساس وجود نوع من العلاقة القائمة بين عناصر حاضرة في النص وأخرى غائبة، (تودوروف،ص30) حيث تُشكّل العناصر الحاضرة المستوى الحسي الذي تؤخذ فيه الأشياء أو الصور أو الوقائع المادية قالباً للرمز، وتمثل العناصر الغائبة المستوى المعنوي (التجريدي) الذي يوحى به الرمز أي المرموز إليه. (أحمد،ص40). وهذا ما أكده تودوروف حين أشار إلى أن العلاقات القائمة بين الحضور والغياب في النص التي يسميها علاقات غيابية هي "علاقات معنى وترميز – فهذا الدال " يدل " على ذاك المدلول – وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما وذاك الفصل يصور نفسية ما". (تودوروف،ص31).

والعلاقة التي تربط بين هذين المستويين المشكلين للرمز (الحسي والتجريدي) هي في حد ذاتها علاقة داخلية ذاتية تند عن الوصف والتحديد الدقيق، فهي تقوم على أساس التشابه الجوهري بين الرمز والمرموز إليه وليس على أساس التشابه الحسي.

---

[1] يرجع هذا التعريف إلى المشتركين باجتماع الجمعية الفلسفية الفرنسية في 7 مارس 1918، (أحمد،ص40).

(أحمد،ص40). وقد يعمد المتلقي إلى استكشاف طبيعة هذه العلاقة والحدس بها عند شعوره بالدهشة والمفاجأة نتيجة للفجوة القائمة بين هذين المستويين أي "بين المدرك واللامدرك، المحسوس واللامحسوس، الغائب والحاضر" (أبو ديب، ص114) وتحقق هذه الفجوة كما أسلفنا سابقاً هو الذي يمنح الرمز قيمة فنية عالية.

ويدخل طرفا الرمز الشعري بموجب هذه العلاقة الخفية في معادلة تكاملية فالرمز لا يكون أداةً فنية فاعلة إلاّ عند الإيحاء بمعنى مجردٍ تربطه به رابطة خاصة، والمرموز إليه لا يتحقق إلاّ بوجود شكل يحتويه ويناسبه دون غيره، وبناء على ذلك "فإن مداول الرمز الشعري لا ينفك عن الرمز بل يفنى فيه ويتلاشى ويذوب كلا الطرفين في الآخر، أما في الرموز الأخرى فان الصلة بين الرمز والمرموز إليه، تكون قابلة للانفكاك". (علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 1981،ص113).

فقيمة الرمز الشعري إذن لا تكمن في الدلالة التي يوحى بها فقط بل تكمن في الطريقة التي صيغت بها هذه الدلالة أيضاً، أي بالشكل والمعنى معاً، فالرمز لا "يشبه الصدفة التي يؤخذ لبها ويرمى قشرها باحتقار" (هنري بير، الأدب الرمزي،ص210).[1]

والصلة الوثيقة بين الرمز والمرموز إليه لا تكون إلاّ داخل النص الشعري الواحد، لكنها سرعان ما تختفي عند استئصال الرمز من القصيدة، حيث يموت ويتلاشى خارجها، (زايد،ص117) إذ ينحلّ طرفاه ويرجع كل منهما إلى أصله اللغوي الذي انزاح عنه عند دخوله عالم الرمز الشعري.

ولا بد من التنبيه هنا إلى أن خروج الرمز على الدلالات الوضعية للكلمات لا يكون مطلقاً بحيث تنعدم الصلة بين الدال الشعري المستمد من الواقع المادي والدلالة الجديدة التي تعطى له، فيجب على الشاعر عند بناء الرمز الشعري "أن يحافظ على أدنى ما في الكلمة من مضمون وضعي يتيح له التواصل مع المتلقين في الوقت الذي يسمح له برسم حدود واسعة للغة شعرية عالية القيمة الجمالية، عظيمة الإيحاء والإشارة والرمز – وبذلك يكون الشاعر قد حافظ على الاتّزان الفني اللازم لنجاحه الإبداعي"، (علاء الدين

---

(1) يرفض هنري بير فكرة تشبيه الرمز بالصدفة التي يؤخذ لبها ويرمي قشرها باحتقار والتي قال بها المسرحي الألماني هيبيل سنة 1841 قاصراً بذلك قيمة الرمز على المعنى دون المبنى، وقد وضعتُ حرف النفي (لا) قبل العبارة المثبتة لتنسجم مع رأي هنري بير (هنري بير،ص10).

رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث،1996،ص26) فالدلالة الحقيقية للرمز هي التي تسعفنا في معرفة دلالته الإيحائية وتأويل المقاصد والرؤى الكامنة وراءه. (الرواشدة، اشكالية التلقي والتأويل، 2001،ص146). وقد يؤدي تجريد الرمز من هذه الدلالة تجريداً كلّياً إلى تعطيل وظيفته الإيحائية فتستحيل بذلك سمة الغموض الموحي والتي تشكل عصب الحياة في الرمز إلى أداةٍ للإبهام والتعتيم تخرج الرمز من دائرة الانزياح الخلاق لتلقي به على مشارف الوهم واللامعقول المجدبين دلالياً وفنياً.

ويتحتم على الشاعر عند بنائه للرمز أيضاً ضرورة العمل على خلق السياق الخاص والمناسب للرمز وذلك باختياره الرمز القادر على حمل التجربة التي يود التعبير عنها مانحاً إياه دلالاتٍ رمزية جديدة تتلاءم مع تلك التجربة، مبتعداً عن التقوقع في المدلولات الرمزية السابقة لهذا الرمز التي قد نشأت على أيدي بعض الشعراء عند استخدامهم لنفس الرمز استخداماً مغايراً في سياقات شعرية مختلفة، (عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،1994،ص172،173) "فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً". (اسماعيل،ص172).

ويقسم الرمز الشعري من حيث امتداده على رقعة القصيدة إلى قسمين أساسيين: فقد يكون رمزاً جزئياً يشغل في النص مساحة محدودة لا تتجاوز في معظم الأحيان الكلمة الواحدة أو بضع كلمات أو بضع سطور، وينحصر دوره في دعم الرؤية الكلية للقصيدة بإضاءة جانب من جوانبها. وقد يكون رمزاً كلياً ينمو ويمتد على مدار القصيدة فيشكل بذلك البؤرة النصية التي تتجمع فيها كل الدلالات والإشعاعات الرمزية الماثلة في القصيدة والتي توحي بدلالتها العامة، أي أنه كما يقول علي عشري زايد "يستقطب كل الأبعاد النفسية في الرؤية الشعرية"، (زايد،ص،124)[1] للشاعر.

ويعد الرمز من أكثر الوسائل الفنية في الشعر تنوعاً وغنى في المصادر، فالشاعر لا يقتصر في اختياره رموزه على التقاطها من الواقع المادي بتوظيفه للرمز اللغوي الذي يشير إلى مفردات الوجود والطبيعة المحيطة به توظيفاً رمزياً صانعاً بذلك رموزه

---

[1] (يقابل بعض النقاد مصطلحي الرمز الكلي والرمز الجزئي الواردين عند علي عشري زايد بمصطلحي: الرمز البسيط والرمز المركب، (زايد124).

الخاصة، لكنه يستلهم رموزه أيضاً من التراث الانساني الشامل بفروعه المختلفة: الدينية والتاريخية، والأسطورية والأدبية والشعبية، حيث يعمل على استحضار ما فيه من مواقف وأحداث وشخصيات بارزة ويخرجها من سياقها التراثي بالانحراف بها عن دلالتها التراثية الأولى محملاً إياها دلالات ورؤى جديدة تتواءم مع التجربة الشعرية الحاضرة التي قد استدعيت هذه الرموز التراثية للتعبير عنها.

ويبدو الرمز من أبرز وأهم الظواهر التعبيرية التي تقف وراء شعرية النصوص في ديوان شمس الدين، مما يؤكد قدرة الشاعر على تشكيل اللغة وابتكار الفكرة المنتجتين للدلالة الشعرية بصورة فنية إبداعية، محققاً بذلك الكثير من السمات الشعرية التي أكسبت قصائده هوية الشعر الخالص، وهذا ما تود الدراسة إيضاحه هنا من خلال تناول هذه الظاهرة الانزياحية بشقيها (الرمز الذاتي، والرمز التراثي)، حيث سيتم العمل على استعراض وتحليل أكثر الرموز حضوراً وتردداً لدى الشاعر لأن معالجة جميع الرموز الشعرية عند شمس الدين تحتاج في الحقيقة إلى دراسة مستقلة تفوق امكانات هذا البحث.

أولاً : الرمز الذاتي: "المبتدع".

يدرك شمس الدين كغيره من الشعراء الذين تمثلت الحداثة في شعرهم دور اللغة في تحقيق الكيان الشعري للقصيدة، فهي تنأى بها عن أن تكون نثراً خالصاً أو أن تكون نثراً منظوماً، إذ تسهم مع الإيقاع وبعض الأساليب الشعرية الأخرى في إعطائها هوية مستقلة تجعلها جديرة بأن تحمل اسم قصيدة شعرية. وانطلاقاً من هذا الوعي بقيمة اللغة في خلق الوجود الشعري يعمد شمس الدين عند تشكيل لغته الشعرية إلى الخروج على اللغة العادية متجاوزاً الدلالة الوضعية للكلمات، ويتسنى له ذلك عن طريق تهشيم أو تحطيم بنيتها الرمزية، حيث يعمل على خلع الدوال عن مدلولاتها الأصلية فتنحرف الكلمة في شعره عن مسارها الرمزي الأولي وتصبح حرة طليقة سابحة في فضاءٍ لغوي جديد وقابلة لاحتواء واستقطاب دلالات جديدة ومتناقضة في الوقت ذاته، وقد يسكن المدلول الواحد عنده أيضاً دوال متعددة ومتباعدة في المعنى، فتتزعزع بذلك مواضع الدلالات فيحل الإيجابي مكان السلبي والسلبي مكان الإيجابي، وقد يتولد الموجب من

الموجب والسالب من السالب ولكن بخلق دلالي جديد لم نألفه من قبل. ويضعنا شمس الدين بذلك أمام لغة جديدة غامضة نسبياً تتطلب منا جهداً كبيراً لفهمها وتأويل أبعادها الرمزية التي قد نصيب وقد نخطىء في الوصول إلى مقاصدها. وبهذا التحلل والانعتاق من قيود الرمز اللغوي يصنع شمس الدين رموزه الشعرية الخاصة به، والتي نقرأ من خلالها عالمه النفسي والميتافيزيقي الخاص بما فيه من فرح، وحزن، وحب، وخوف، وأملٍ، ويأسٍ، وأحلام، ورؤى فكرية وفلسفية، وصراعات متعددة مع الذات والآخر.

وقد وجد شمس الدين في الطبيعة بعناصرها المختلفة من شمسٍ، وقمرٍ، وريحٍ، ورعدٍ، وماءٍ، ونارٍ، وأعاصير، وزلازل، وصخور، وجبال، قاموساً روحياً يوحي ببعض جوانب هذا العالم المظلم القابع في هذه النفس الشاعرة كاشفاً لنا بعض أسراره التي طالما بقيت خجولة ومستعصية على الظهور أمام الأساليب القولية الأخرى.

يتناول شمس الدين مفردات الطبيعة وينحرف بها عن طبيعتها الفيزيائية والوظيفية بسلخها عن بيئتها الثابتة والمحايدة وزجها في بيئة جديدة ترفض السكون والثبات في أسماء الأشياء، ومعانيها، وصفاتها، ووظائفها، فها أنت ترى الريح العاصفة المتمردة على القوى البشرية والتي يرسلها ا – سبحانه وتعالى للعذاب وللتنكيل بالكفار "بل هو ما استعجلتم به ريح فيها عذاب أليم" (الاحقاف،آية24) قد أصبحت في عالم شمس الدين الشعري ريحاً مدجنة فهي طوع يدي الشاعر يحركها حيث يشاء وكأنه سليمان الذي سخرت هذه الريح لخدمته، فهو يسوق هذه الريح ويسلمها إلى أرضه الحبيبة آسيا ليبث فيها الحياة و الحيوية من جديد نافضاً عنها غبار الموت والسكون:

"يا جوهرة السهل اشتعلي
دوري كالكاهن حول النار
إني أسلمت إليك الريح
ودجنت الأمطار.
... يا زنبقة الماء اشتعلي
فتفك عرى النغم المسحور
يتنفس تحت غبار الموت دمي
في الرمل

ويرتعش الطلل المهجور". (محمد علي شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،1993،ص99).

ولا يقف شمس الدين عند هذا الحد من تهشيم طبيعة الريح بل نجده يصور الريح العقيم المدمرة "وفي عادٍ إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم" (الذاريات آية،41) مرضعة للحياة وسبباً في الخصب واستمرار البقاء:

" يا آلهة

تتفتح في عذريتها

حلمات الريح، وتخصب في المطر الأنثى

من أين يجيء الطفل كنرجسة الزبد؟" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص26).

ولكن هل ريح شمس الدين كريح سليمان؟ إن ريح شمس الدين المتفلته من سلبيتها لابسة ثوب البعث والحياة ليست ريحاً إلهية مسخرة من السماء وإنما هي ريح بشرية تصنعها النفوس عندما تجتاحها الشرور وتعصف بها المحن، أي أنها القوة والإرادة الإنسانية في مواجهة الشر والظلم والموت، والرغبة القوية في التحول والتجدد والتغير إلى الأحسن، وقد تستحيل هذه الارادة وتلك الرغبة عند شمس الدين إلى ثورة شاملة، ثورة الإنسان الشاعر والإنسان الجنوبي والانسان العربي والانسان المقهور المسحوق بعامة، وقد جاءت هذه الثورة ممثلةً هنا بهذه القوة العاصفة العاتية، ويبدو أن شمس الدين قد أراد بهذا الرمز أن تكون هذه الثورة المنشودة ريحاً صرصراً عاتية يرمي بها الطغاة والمستبدين، وتكون في الوقت ذاته قوة فاعلة للخير قادرة على استعادة الحياة المسلوبة من الشعوب عنوة، فهي تشكل بالنسبة له لغة جديدة قادرة على استيعاب كل المتناقضات:

" لغة الريح هي الرمز

الدم

الصمت

الصدى

الرب- الأظافر" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص49).

فها هو يستمد من الريح – رمز القوة والثقة والإرادة الكامنة داخله – الطاقة والقدرة على مواجهة الصعاب وخوض المجهول لبثِ رسالته الثورية الشعرية بوصفه

نبياً من أنبياء هذه الثورة التي تهدف إلى تبديد الظلمات، فهو يصور هذه الريح امرأة حانية تزمله مذكراً إيانا بموقف خديجة رضي ا عنها – مع رسول ا (صلى ا عليه وسلم) بعدما جاءه الوحي وقال لها زملوني (صفي الرحمن المبار كفوري، الرحيق المختوم،ص60) معلناً بذلك بدايات نزول وحيه الشعري

" وأنا

والريح تزملني

أتداخل بين غصون الليل أعريها" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص21).

وعندما يصاب الشاعر بالضيق والإحباط من الواقع العربي المعيش الذي لون الموت والفساد كل أشياءه الجميلة نتيجة لحالات التفكك والانقسام التي يعيشها العرب رغم وحدة الظروف والمصاعب، يلجأ شمس الدين إلى الريح مخرجه الوحيد من حالة اليأس والإحباط هذه ليمتطيها جواداً، وهو لا يفعل ذلك هروباً أو تحللاً من المسؤولية وإنما ليعلن ثورته الرافضة لهذا الواقع المؤلم الذي لا يمكن تغييره إلاّ باعتلاء حصان الثورة الجامح، وهو لا يتنازل عن هذا المبدأ الثوري حتى بعد موته، إذ يطلب مخاطباً العرب جميعاً أن يتركوا للريح (الثورة) علامةً عند قبره مؤكداً من خلال ذلك أن الثورة على هذا الواقع وتغييره مسؤولية تقع على عاتق كل فرد عربي، وليس على عاتق إنسان واحد كالشاعر تنتهي بانتهائه وموته:

"لماذا تكون البحيرات منشورةً

والطيور السماوية اللون مأسورة في السلاسل؟

لماذا تموت العصافير مقتولةً بالأغاني؟

لماذا تكون التواريخ موتاً مكرراً؟

لماذا تموتون: كلٌ على جلجلة...

ولا تلتقون؟

دعوني إذن في ارتفاع الجنون

دعوني على صهوة الريح

أو فاتركوا عند قبري لها شاهداً

فقد آذنت نجمتي بالأفول

وأهلي هنا بانتظاري..." (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص39،40).

وحين يستحيل الوطن قبراً، حيث تأخذ كل الأشياء فيه طابعاً مأساوياً سوداوياً ساكنةً جسم الليل يحاول شمس الدين التفلّت من هذه الدائرة المعتمة التي طوقت ملامح الوطن معلناً عدم استسلامه ورفضه لحالة الموت والظلام هذه، فيختار جسم الريح، والصرخة رمزا الثورة والرفض ليكونا جسمه لعله بفعل هاتين القوتين يكون قادراً على رسم شكل جديد لوطنه بدلاً من شكله الشائه الذي يرى وجهه فيه معتماً تحفره شمس حزينة:

" كان صوتي

حين يرقى جبل الشيخ ويلقى الرب محمولاً على عرش

الغمام

ينحني حتى يرى قاع البحيره

جثة مغمورة بالماء والقاع جماجم

مرة أبصرت وجهي

في إطار (الوطن القبر) مضاء باللصوص

معتماً تحفره شمس حزينة

قلت ليست هذه الحرب ولكن الطبول

علقت لائحة الموتى على باب المدينة

هكذا ولتسقط الأرض اللعينة

تدخل الأشياء جسم الليل والأسماء

جسم الريح والصرخة جسمي

علّني أحفر شكلاً في الرياح" (شمس الدين، الأعمال الشعري الكاملة، ص104،105).

وقد يعمد شمس الدين عند تشكيل رمزه الشعري إلى التشخيص فيتخذ من الريح حبيبة يشكو إليها غياب زمان فقراء الجنوب – الذي هو واحد منهم – فلم يعد في عينيه من جراء ذلك سوى الحزن والدموع واستشعار القتل والدماء:

" يتُها الريح إليك المشتكى

هجر الوصل زمان الفقراء

ليس في خلجان عيني سوى رجع البكا

وعلى الصدر سوى لسع الدماء" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص101،102).

وهو يتناص في ذلك مع موشح ابن زهر الاشبيلي الذي كان يتغزل فيه بساقي الخمر ويشكو له حبه وإعجابه بجماله، رغم إعراضه عن سماع الشكوى:

" أيها الساقي إليك المشتكى   قد دعوناك وان لم تسمع

ونديم همت   في غرته

وشربت الراح   من راحته

كلما استيقظ   من سكرته

جذب الزق إليه واتكا وسقاني أربعاً في أربع". (القاضي السعيد أبي القاسم هبة ا   بن جعفر إبن سناء الملك الكاتب، دار الطراز في عمل الموشحات،ص100،101).

ولكن ما العلاقة التي تربط الريح بالساقي الجميل المعرض؟

إن الشاعر الجنوبي الذي تأججت فيه حماسة الثوار فقدم جسده ميداناً للقتل لم يجد حبيبة أجل وأبهى من الثورة ليبثها أحزانه التي هي أحزان وهموم الجنوبيين جميعاً والتي يرى في غيابها تمنع الحبيبة على المحبوب العاشق، والإنسان لا يشكو إلاّ لمن يتوسم فيه المقدرة على مساعدته وانتشاله من أحزانه، وهل هناك قوة قادرة على تبديد سحابة الحزن الجنوبي غير الثورة على الظلم والاضطهاد الذي يحيق بأهله، فكما أن خمرة الساقي قد تبث النشوة والسعادة في الجسد والروح الكئيبة العاشقة فكذلك فان هذه الريح رمز الثورة سوف تجر غيوم الغضب لتهدي وابل الحياة لمن فقدوها وتجعل الزمان زمانهم، ولذلك فقد جاء هذا الموشح الجنوبي مغنى بصوتين متمايزين: صوتٌ ثائر مستبسل، وصوتٌ شاكٍ متوسلٌ حزين:

" هذه الساحة للقتل، وهذا جسدي

ساحة أخرى لأحلام القتيل

حينما تنكسر الشمس على أعتابها

يسقط الظل وبرج المستحيل

وأنا أدلف من قاع السماء

مرهفاً

أقرع في الأمطار دمعي
وأغني:
يتُها الريح إليك المشتكي
هجر الوصل زمان الفقراء
ليس في خلجان عيني سوى رجع البكا
وعلى الصدر سوى لسع الدماء".(شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص101،102).

ويستمر الشاعر في أنسنة الريح فها هو يناديها متوسلاً اياها أن تأتي وتقتله وكأنّها إنسان يسمع نداءه ويعقل أوامره وما من عاقل يحث قاتله على المجيء والاقتراب غير هذا الثوري الصادق الذي ليس له هاجس سوى الثورة التي قد يكون حتفه بمجيئها والتي يتحقق باندلاعها المعنى الحقيقي للوطن فيأخذ كلٌ منهما دلالة الآخر فتصير الثورة هي الوطن والوطن هو الثورة:

" عادة أخرج من دائرة الحمى أليفاً
ناعماً كالمخاب البري خلف الواجهة
كالصهيل النافر المسكوب في المذياع
أو في الأسطوانة
وأنادي:
يتُها الريح الضئيلة
يتها الريح (وأعني وطناً)
يتها الريح اقتليني
ولتكوني طفلة عاقلة واقتربي". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص119،120).

يبدو من المقطوعة السابقة أن الشاعر يتحصل على صفتي الألفة والنعومة من حالة مرضية مؤلمة تلهب الجسم الذي تصيبه ناراً، ويرى النعومة ماثلةً في أشياء ذات طبيعة وحشية عنيفة وصارخة حادة، فهو يخرج من دائرة الحمى أليفاً ناعماً كالمخاب البري خلف الواجهة وكالصهيل النافر، وتبرز لنا هذه المفارقات حقيقة الروح الثورية التي تسكن الشاعر والتي تخلق هذا التناقض اللافت في شخصيته، فبقدر ما هو أليف يلتهب غضباً، وبقدر ما هو ناعم يكون حاداً وجارحاً.

وقد تصبح الريح جزءاً من الوعد والأمل المستقبلي الذي يزفة الفارس لملكته الحبيبة الأرض، ليجلو عنها الكآبة والحزن فهو يعدها بأنه لن يتخلى عنها أبداً لما هو عليه من يقين بما بينهما من التحام وجودي وروحي، فهي تحتويه وهي أقرب إليه من نفسه فما عليها إلاّ أن تنتظر قدومه على فرسه فهو آتٍ لا محالة لكنه لن يأتي وحده بل سوف تصحبه ريح البحر تجر عرباتها على الشطآن كالاحصنة، وبما أن الفارس لا يتقدم على فرسه إلاّ مقاتلاً وفاتحاً فلا بد أن تكون الريح المصاحبة له والتي تتقدمها خطى فرسه كما هو مألوف عند شمس الدين هي الثورة التي سوف ينظمها ويقودها هذا الفارس المخلّص، والتي سيكون فيها الخلاص والتجديد والتغيير، ولذلك فهو يقول: ولتنتظري خطى عربات الريح على الشطآن، فالعربة دلالة المضي والسير قدماً إلى الأمام، وهذه الريح مشبعة بماء البحر، أي أنها ثورة خيرة معطاءة، وقدومها من هذا المحيط المائي إشارة توحي لنا بأن الشاعر يتنبأ بانبعاث هذه الثورة المأمولة من الماء:

" يا مولاتي

لا تكتئبي

آتيك وأعلم أني فيك وأنك أقرب من نفسي

فلتنتظري

في الليل خطى فرسي

وخطى عربات الريح على الشطآن

ولتنتظري". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،88).

وانبعاث الثورة من الماء رمز الحياة والتطهير نبوءة واضحة في شعرشمس الدين لا تكاد تبرح دواوينه الأولى، فهو يتخذ من الطوفان بصفته بعداً مائياً رمزاً آخر للثورة الواعدة بتطهير الأرض وتحريرها من الشرور: (علي مهدي زيتون، لغة محمد علي شمس الدين الشعرية، 1996-ص83-85).

" وبأن يداً تمتد فتفتح باب البحر

وتقذفه

يتدفق مثل النسغ على الصحراء

وبأن دماً يتأرجح بين الرمل وبين الماء
وقبائل طير جوابة
تنساب على ميزان الريح
وبروقاً تضرب صدر الليل بلا تجريح
وأرى صوتي
كالهدهد يصعد في معراج الرب
ويدخل في رحم الأكوان
وبأن الطير تعود، فيبتديء الطوفان" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص41،42).

ويأخذ الإعصار المدمر عند شمس الدين دلالة مشابهة للدلالة التي أخذها كل من الريح والطوفان أيضاً، فهو ينحرف به عن دلالته السلبية الأولى ويجعله سبباً في تحرير الأرض وانبثاق الحياة الجديدة وانتشار الأمان، فعندما يدرك الشاعر الطفل الثائر أن خرائبه قد اكتملت، أي أنه قد استجمع قوته لأن الخرائب لا تكون إلاّ بوجود نقص أو ضعفٍ أو خللٍ ما واكتمالها يوحي بنقيض ذلك كله، يبدأ بالسؤال عن الإعصار الذي يحلم بمجيئه فهو يحس بأن أرضه الحبيبة تتقدم بموجب هذا الإعصار حرة تشربها النوافذ رمز الحرية والنور والحياة، فالنوافذ هي الملجأ الذي تفر إليه العيون والنفوس عندما يحاصرها الظلام وضيق المكان، والتشخيص الذي جعلها كائنات لها أفواه تشرب الأرض التي بدت ماء يشرب يشعر بحيوية هذا الرمز البسيط الموحي بالتحول والانسياب والانعتاق، فالأرض التي غدت ماء أي سائلاً حر الحركة متفلتةً من صلابتها وجمودها تشربها منافذٌ أو مخارج مفتوحة لا متناهية الحدود وكأنها تسحبها لتحررها من قيودها وجمودها، وتخرجها إلى الحرية والنور والحياة، وقد تصبح هذه الأرض بموجب هذا الإعصار أيضاً لباساً ترتديه أجنة الشجر الطلوع أي غلافاً أو رحماً تنبثق منه الحياة الجديدة، فتصير بذلك موطناً آمناً صالحاً لحماية كل النوارس. والشاعر حينما يجعل تقدم هذا الإعصار المتسم بالعنف والقوة والقدرة على الدمار والتحطيم يمنح الأرض الحبيبة الحرية والحياة والأمان يؤكد بأن عنفوان هذا الإعصار وقوته المدمرة قد وظفا لاقتلاع العبودية والموت والخوف من الأرض ولتطهيرها من كل المعاني المنافية لما يحققه حدوثه عليها.

"هذي جميع خرائبي اكتملت

فهل يتقدم الإعصار

هل تتقدمين ؟ أحس تشربك

النوافذ ترتديك أجنة الشجر الطلوع

وتحتمي

كل النوارس بين جفنك والبحار

فتقدمي

فتقدمي ... " (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص86،87).

ويرمز الشاعر بالإعصار المحرر للأرض باقتلاعه الشرور منها إلى الثورة ذلك الحلم الذي أسكنه الشاعر الريح والطوفان أيضاً وهو يقصد بذلك إلى توظيف جميع عناصر الطبيعة العنيفة والمشاكسة لتجسيد حلمه المستقبلي هذا، والذي يوده أن يأتي شديداً قوياً بعنف هذه العناصر مجتمعةً ليكون فعالاً في إرساء الحرية الإنسانية على الأرض، فقد عبر اختيار الشاعر لرمز الإعصار عن هذه الفكرة فالإعصار الحقيقي يجمع في الأصل بين ظاهرتي الريح والطوفان معاً، فهو يتشكل من الريح القوية السريعة والأمطار الغزيرة المدمرة التي قد تصحبه في بعض الأحيان...ويظل الشاعر يجري وراء حلمه الثوري هذا كلما رأى أرضه التي بدت من شدة الحزن امرأة ختمت أحزان الدنيا وجهها.

"ماذا خبأت لعرسك يا امرأة الوجه المختوم

بأحزان الدنيا ؟

قمراً مصلوب الكف ؟

يشَق لك القمر

وتدق طبول الغاب ويشتعل المطر

وأراك

فأركض خلف مهب الريح

وخلف مدار الإعصار

وتدور عيونك في جسدي

وأنا أتعمد بالنار" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص116،117).

وقد تنطفىء النبوءة المتفائلة بمجيء الثورة وتستحيل في بعض المواضع نبوءةً يائسة محبطة يستشعر الشاعر فيها برود نار الثورة وعدم جدواها، فقد تبدت له كنافخ الكير البارد الذي يقف عاجزاً أمام صلابة المعادن وقسوتها غير قادر على إعادة صنعها وتشكيلها في قالب جديد نافع لأن كيره لا يعمل على صهر هذه المعادن فهو كير بارد، لذلك فهو ينفخ في سراب ولا يقدم شيئاً مجدياً، وهكذا فان هذه الثورة المرتجاة تتراءى لشمس الدين هنا ثورة منطفئة مجدبة، لم تؤتِ ُأكلها بعد، غير قادرة على التغيير وإعادة تشكيل الواقع القاسي الصلب، الذي أخذت تضيق به النفوس ذرعاً، لذلك فهو يستسلم للحزن واليأس وتتملكه رغبة شديدة في الموت.

"يتراءى لي

أن رياح الثورة تنفخ في كير بارد

أن غراباً في الليل الدامي

يحمل لي حزناً في كأسٍ بارد

أرفع قبعتي

للحزن السيد أرفع قبعتي

وأصوب نحو الشرق صراخاً يسبقه نمر الأدغال

أصوب نحو القلب فيسبقني تعبي

غضي جفنيك لآخذ شكل غريق

غضي جفنيك لأستلقي

غضي جفنيك لأرطم قاع البئر وأستلقي". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص237).

وهذا الافتراق في النبوءة لا يعني التناقض وعدم الانسجام في الرؤية الشعرية لدى الشاعر، فإن عطاء شمس الدين الشعري الذي قارب الثلاثين عاماً قد شهد تاريخاً عربياً حافلاً بالتضحيات والانتصارات العظيمة والهزائم والانكسارات المفجعة والمؤامرات الظالمة ضد الشعوب من الخارج والداخل، لذلك فقد جاءت رؤيته الشعرية ملونة بالأمل والفرح مرة وباليأس والحزن مرةً أخرى عاكسة صدى وقع هذه الأحداث المتناقضة على هذه النفس الشاعرة التي تنبض صدقاً وانتماء.

وكما هو واضح من المقطوعة الأخيرة نلاحظ أن الشاعر قد استخدم كلمة الرياح استخداماً سلبياً مخرجاً هذه الكلمة عن دلالتها الإيجابية محملاً إياها دلالة سلبية فالرياح مسببة المطر – مصدر الحياة على الأرض – "**الله الذي يرسل الرياح فتثير سحاباً فيبسطه في السماء كيف يشاء ويجعله كِسفاً فترى الودقَ يخرج من خلاله فإذا أصاب به من يشاء من عباده إذا هم يستبشرون**" (الروم، آية48)، "**والله الذي أرسل الرياح فتثير سحاباً فسقنه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور**" (فاطر، آية9). قد أصبحت هنا رمزاً للجدب الثوري " أن رياح الثورة تنفخ في كيرٍ بارد " (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص237).

ولا يقتصر الانزياح بدلالة الرياح من الإيجاب إلى السلب على هذه المقطوعة الشعرية فقط بل نجده قد تكرر في مواضع عديدة عكست لنا حقيقة هذا البعد الدلالي الجديد الذي أخذت توحي به كلمة الرياح في شعر شمس الدين، فها هي تظهر لنا عدالة قد مالت موازينها والعدالة لا تميل موازينها إلاّ إذا حادت عن طريق الحق والصواب، وهكذا فقد رأى شمس الدين الرياح قوة ظالمة جائرة حائدة عن أداء وظيفتها في بث الحياة ونشرها فهي لم تمنح الحياة للجنوبي التائه المشرد الذي ضاقت به الأرض براً وبحراً أي سدت في وجهه كل منافذ الحياة والاستقرار ولم يبقَ أمامه سوى التشرد والدمار والقتل والعذاب فكأن كفّات موازين هذه الرياح قد رجحت لسواه من أعداء الحياة الذين يهدرونها ظلماً ويجعلون الزمان زمناً للقتل والتعذيب (زمن صليب).

" من دقّ بابك في ظلام الليل
من رجلٌ سواك
يعود نحوك يا غريب؟
مالت موازين الرياح
ولم يعد في البحر متسع لنا
والبر ذيب
فلمن ستسلم في مدار التيه
وجهك أو يديك
ومن سيسمع أو يجيب؟

والنار تأكل آخر الأغصان

في شجر الحديقة

والخيول لها نحيب

ندم على الحجر الذي أحببته

زمن الوصال

لأنه الحجر الحبيب

ودم على قدمين يسعى

في المدينة

خلفه الزمن الصليب

زمن صليب

يمشي

ويحمله الجنوب". (شمس الدين، يحرث في الآبار، 1997، ص29،30).

وتشكل الرياح واحدة من القوى التي تحول دون التقاء الشاعر بالريح التي استحالت عنده أماً أو أرضاً حبيبة يسعى للالتقاء بها مستمراً في إعطائها هذه الدلالة الإيجابية المسلوبة من الرياح حيث تصير الرياح عنده رمزاً لقوى التغريب والتفريق التي لا تتوانى في أن تفرق الابن عن أمه وأن تفصل الإنسان عن أرضه الحبيبة، فهي لا تقل عند الشاعر سلبية عن كثيرمن رموز الشر والطغيان "بوابة للخيول التي خوضت في دم السبط"، وعن كثير من رموز الجبروت والتخاف وغياب العقل "العباءات، جذع الأساطير، مس من الجن"، ووسائل هدر الحياة "غدارةٌ في الظلام"، فهي واحدة من هذه الرموز السالبة، يقول الشاعر مخاطباً الريح:

" فمن أنت ؟

هل كنت وجهاً لأمي ؟

وهل شردتكِ المسافاتُ ؟

هل غربتك الرياح التي كنت فيها ؟

وهل بعثرتك الضفاف ؟

العباءات ؟

جذع الأساطير ؟
بوابة للخيول التي خوضت في دم السبط ؟
مس من الجن ؟
غدارةٌ في الظلام ؟
تعالي
فقد آن أن نلتقي
وتخضر في راحتيك العظام". (شمس الدين، الأعمال الكاملة، ص61،62).

وقد تتسع دائرة الرمز وتأخذ الرياح مدلولاً أعم وأشمل من السابق حيث تصبح رمزاً لكل قوى الشر والظلم والقهر والقمع التي تحيق بالانسان فتدفعه إلى هجرة المكان الذي يحب خوفاً من الاضطهاد والاستغلال والذل، فقد كانت رياح المدينة بيروت - الحبيبة – هي التي قد عصفت بفقراء الجنوب وفلاحيه لذلك فهم يقررون تركها هرباً إلى البحر الذي أصبح بالنسبة لهم الأمل المرتجى والمكان الأرحب بدلاً من ضيق مدينتهم بهم، تلك المدينة التي تنكرت لهم وخلعتهم رغم حاجتهم لها وكأنهم قشرتها العابرة وليسوا أبناءها المحبين المخلصين لها، فهم لم يلقوا فيها سوى الموت والمعاناة والأسى، فقد كانت هذه القوى المستبدة الماثلة في الرياح هنا قوة كاسحة تعمل على تنظيف المدينة (بيروت) من هذه الطبقة الكادحة وكأنهم الشوائب والأوساخ التي يجب التخلص منها.

" تهب رياح مواتية
تشد إلى البحر أعناقنا وخطانا
سنترك هذي المدينة للموت
كأن لم تكن أمنا وأبانا
كأن ما شربنا حوانيتها في الظلام
ورعينا قناديلها الساهرة
كأن نحن قشرتها العابرة
هجرتنا قبل حد الفطام
لم تشأ مرة أن تضم إلى صدرها
سوى موتنا وأسانا ....

....

هيلا هيلا

سلام على البحر

دمعتنا وهوانا

هيلا هيلا

كنستنا رياح المدينة". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص442،443،ص447).

وحضور الريح بما هو رمز إيجابي والرياح بما هي رمز سلبي كثير في ديوان شمس الدين، لا مجال لحصره هنا ولكن قبل أن ننتقل إلى رموز شمسية أخرى نود الإشارة إلى حقيقة قد تضيء للمتلقي سر هذا الحضور الواسع والاهتمام الكبير بهذين الرمزين، وأن كانت ستخرجنا قليلاً عن منهجنا في التعامل مع النص، ولكننا لا نجد سبباً يدعو لإغفالها طالما أنها ستفيد في إضاءة هذا الجانب.

لقد تحدث شمس الدين في إحدى المقابلات التي أجريت معه عن علاقته الحميمة بالريح بوصفه ملمحاً طبيعياً أصيلاً من ملامح قريته الجنوبية الجبلية (بيت ياحون) ذات الطبيعة القاسية، مصرحاً بإحساسه المبكر بهذا العنصر الطبيعي والذي أطال عنده الحديث دون غيره من ملامح الطبيعة الأخرى، يقول الشاعر: " ولدتُ في قرية جبلية من قرى الجنوب اللبناني، تدعى (بيت ياحون)، كان ذلك في ذات ليلٍ عاصف في ليالي شتاء عام 1942 كانت الليلة عاصفة على ما روته لي أمي، ولو لم تكن كذلك لوجب أن تكون، لأن إحساسي بالرياح كان مبكراً في الحياة وفي الشعر، فأنا غالباً أستعمل الريح كمفتاح من مفاتيح الشعر... ولدت في بيت ياحون فتحت عيني وحدسي وعقلي على طبيعتها القاسية الجبلية، حيث تعوي الرياح في أيام الشتاء عواء متصلاً قاسياً كعواء آلاف الذئاب حين تندلع أصواتها معاً في برية أو خلاء ..... وأعجب ما حملته من تلك الطبيعة، شغفي أو قل هوسي بأن أمشي ضد العاصفة حين تهب في العالي، كنت أغافل أهلي، حين تبدأ الرياح بالهبوب، والمطر ينسف البراري والحقول، والعاصفة تتحرك وتحدث أصواتها الإلهية الوحشية بين الأشجار، وبين الغزار والقصب فأخرج إلى البرية، أخرج إلى العاصفة، وأمشي وحدي في الحقول، مبتهجاً بما لا يمكن وصفه من الأصوات والمشاهد... ومن كان يراني، على هذه الحال ذاهلاً عما حولي، وصدري

عارٍ في الرياح، وأخبط في مياه الحقول، كان يقول: هو مجنون أو مصاب بمس المطر. والمكان الأول هذا، الصحن الطبيعي، بعنفه وجماله الأول وجاذبيته في العناصر، ما زال يحفر في نفسي وجسدي وأشعاري حتى اليوم، على الرغم من أن عادتي في الخروج في مواجهة العاصفة، تركت في صدري وأنفاسي شيئاً من مرض الربو، فأنا، ما إن تبدأ الرياح بالحركة، والأمطار القوية بالنـزول، والعاصفة في إنذارها، أتأهب للخروج من المنـزل، حتى ولو حصل ذلك في منزلي السكني الحالي في بيروت..." (محمد علي شمس الدين: طقس الكتابة يبدأ كصراخ غامض، حاوره في عمان: محمد العامري، الشعراء شتاء1999،ص163-166).

وعندما سئل في مقابلة أخرى عن الشيء الذي تبقى من الطفل الجنوبي أجاب الشاعر: "بقي منه الشعر، فالشعر لدي اليوم، نشاط مأساوي لاستعادة طفولة مهدورة. أنه مضمخ بها. أنه غناء ضد الرعب. وفيه تحتدم عناصر الطبيعة وتحيا. الريح أولاً ... الريح أولاً ودائماً... انها تحفِر الضلوع وتحفر الدم انها الشعر" (شمس الدين، الشعر سؤال في المجاهيل وغناء ضد الموت، 20 يوليو (تموز)1985،ص84).

وقد يستمد شمس الدين رموزه الإيجابية من مفردات طبيعية ذات معانٍ إيجابية أيضاً، ولكنه ينزاح بها عن دلالاتها الأصلية ويمنحها دلالات جديدة تخرجها عن إطار المألوف اللغوي وتدخلها في دائرة الرمز الشعري، ومن هذه الرموز الموجبة رمز الطفل الذي يتخذه الشاعر في بعض الأحيان رمزاً لذاته الشاعرة، فهو كثيراً ما يرى في الطفل الذي يشكل جانباً من جوانب شخصيته في شعره مبعث قوة وثقة غامض قد يغيب ويتلاشى باختفاء ملامح هذا الجانب.

" خبأت ملامح وجه الطفل

وأعلنت النرجس

ودخلت مدار الهلة مهراً مذعوراً

خطفته طيور سابحة في الريح ترف جوانحها

وأنا

والريح تزملني

أتداخل بين غصون الليل أعريها

وأراه يضيء ويسقط في حلقات دمي

جذلاً

كالرعشة حين تغرد في رحم الغابات". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص20-21).

نلاحظ كيف أن الشاعر قد أصبح خائفاً ضعيفاً عندما أخفى ذاته الطفل وأعلن النرجسية (عشق الذات) ولكن سرعان ما عادت هذه الذات للظهور مرة ثانية حينما استعاد قوته التي سار بفعلها نبياً يبدد الظلمات.

وقد يصير دم الشاعر الطفل ماء يرتوي منه دجلة الظمآن فيتساوى بذلك وجه هذا الطفل ووجه الماء في حمل دلالة الحياة:

" حين اشتعلوا في الماء

وكان النهر يلامس ظلمته

وخناجرهم تتوقد في عطش الأطفال

وفي أكباد الطير

تقدم دجله يشرب من عنقي

وينقط حبة دمع في فجوات القلب

لمست كفاي جبين الطفل

فأقبل دجلة يشرب من دمه

ويضم على قسمات أصابعه

فيوحد وجه الطفل ووجه الماء". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص26).

وقد يرمز ظمأ دجلة هنا إلى غياب الحياة عن عالمنا العربي بسبب الحروب والنزاعات المتواصلة وفي حالة كهذه يصبح الدم لون الشهادة البراق هو الوسيلة الوحيدة القادرة على استعادة هذه الحياة المهدورة ظلماً.

وإحساس الشاعر بقوة شمس الدين الطفل هي التي تفسر لنا قوله السابق " الشعر عندي نشاط مأساوي لاستعادة طفولتي المهدورة"، (محمد علي شمس الدين، الشعر سؤال في مجاهيل وغناء ضد الموت، ص84) ولذلك فهو يجعل هذا الطفل رمزاً للإنسان الصامد المتمسك بوطنه رغم كل شيء، يقول شمس الدين:

"أبتِ ارتحلت في البحر طيور البحر وأسلم كل طائره

للموج، سوى طفلٍ ما انفك يلوح بالكفين

ويرسم أشرعة...

ويسافر فوق مياه راكدة في القلب وإذ ينحسر الماء ولا يبقى

للطفل سوى غثيان البحر يحلق في كفيك خفيفاً كالعصفور

فتحمله كفّاك إلى جزر عذراء يعمر فيها

(قرطاجة) ثم يدمرها

وغداة يفاجئه القرصان غريباً

يرفع سبابته للشمس ويجذبها

فتهرول بين يديه مؤاتية

فيطوف بها الأفلاك ويقذفها ما بين الشرق وبين

الغرب فلا تسقط إلاّ في وطني". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص149).

يخاطب الشاعر أباه الذي قد يكون أباً متخيلاً يرمز به للوطن ويحدثه عن هجرة طيور البحر، والطيور المرتحلة هنا ليست طيوراً حقيقية بل هي رمز للمهاجرين من أبناء لبنان الذين وجدوا في البحر منفذاً للهروب من نيران الصراعات وقسوة الحياة التي كان يشهدها لبنان أثناء الحرب الأهلية، تاركين الوطن وراء ظهورهم، مستسلمين للفرار عبر البحار، ورغم ذلك كله تبقى هنالك بذرة صمود تنمو على أرض الوطن (طفلٌ ما انفك يلوح بالكفين) واستمرار الطفل بتلويح اليدين علامة الوداع والاستقبال يدل على أن هذا الطفل مزروع في وطنه يعيش فيه مستقبلاً ومودعاً لا يغادره أبداً، ويظل يرسم أشرعة والأشرعة دلالة الشروع بالسفر، لكن أشرعته ليست أشرعة حقيقية فهي مخطوطة على الورق وسفره على ما يبدو أيضاً ليس عبر محيط مائي ملموس بل عبر محيط شعوري (يسافر فوق مياه راكدة في القلب) وركود المياه يوحي بالاستقرار وبما أن هذه المياه هي مياه قلبية فهذا دليلٌ على الشعور بالأمان والطمأنينة والثقة إمارات الصمود والتحدي، وقد صور الشاعر هذا الشعور بحراً أو ركوبة يركبها الطفل مسافراً مبرزاً من خلال هذا التصوير قوة الايمان والعزيمة والسكينة التي تسكن قلب هذا الطفل فتجعله قادراً على مواصلة رحلة الصمود والتحدي في وطنه، فتكون الأشرعة التي يرسمها إذن رمزاً لما يخططه أو يبتدعه من وسائل فكرية تساعده على الاستمرار

والثبات في رحلته هذه. وحين يتسرب هذا الشعور من قلب الطفل ولا يبقى أمامه سوى التزعزع وعدم التماسك يتجاوز ذلك باللجوء إلى الأب المخاطب رمز الوطن، فيحلّق في كفيه كالعصفور والتحليق لا يكون إلاّ في فضاءٍ مفتوح والإنسان عندما يكون في قبضة اليدين يكون محاصراً محدود الحركة، لكن الأمر مختلفٌ إذا كانت قبضة اليدين هذه قبضة أب حانٍ كالوطن يمد طفله بالقوة والأمان والسكينة التي تفلتت منه فيصير بذلك محلقاً مرتفعاً فوق الصعاب والمحن، فتأخذه كفّا هذا الأب منْبعا القوة الأسطورية إلى جزرٍ عذراء أي إلى بلادٍ غير مأهولةٍ بالحياة فيبني فيها الحضارة عنوان الحياة (يعمر فيها قرطاجة) وقد جعل الشاعر حضارة قرطاجة رمزاً للحضارة الإنسانية جمعاء، لما عرف عن هذه الحضارة من قوة وقدرةٍ على الاستمرار (ثم يدمرها)، والدمار لا يحمل دلالة سلبية هنا بقدر ما يوحي مع التعمير باستمرار دورة الحياة التي تقوم على أساس تعاقب الحياة والموت وهذا ما أثبته تاريخ الحضارات بشكلٍ عام فما من حضارة تقوم في العالم إلاّ على أنقاض حضارة أخرى، وقيام الطفل بعملية تعمير الحضارة وتدميرها تشير إلى أن هذا الطفل الرمز الذي أخذ أبعاداً أسطورية قد أصبح بما هو عليه من قوة وبما في قلبه من إيمان وثقة قادراً على صنع الحياة والمحافظة على استمرارها وبقائها ببناء حضارات متتالية لا حضارة واحدة فقط. وهو يقدر أيضاً على تحدي الموت معلناً النصر على أربابه بجلبه الحياة والحرية للوطن، وعندما يفاجئه القرصان رمز الخطر والاغتيال والموت يرفع سبابته للشمس رمز الحياة والحرية وانقشاع الظلام فتمتثل بين يديه فيلقيها بين الشرق والغرب بعد أن يطوف بها الأفلاك فيكون مستقرها الوطن. وقد يكون هذا الطفل الملتحم بأرضه الواثق المطمئن من نجاح صموده الذي يرى في الوطن أباً يستمد منه قوته تلك القوة التي تمنحه القدرة على صنع الحياة في وطنه متحدياً الموت هو الشاعر نفسه الذي شعر في لحظة يأس أصابه من جراء تردي الوضع العام في وطنه أن كل أبناء الوطن قد تخلّوا عنه ولم يبق من هو صامد على أرضه سواه فقد دفعته الرغبة في التخلص من شعور اليأس هذا إلى اختيار رمز الطفل ليمثلَ جانب القوة والصمود عنده رغم ما توحي به هذه الكلمة من دلالات الضآلة والضعف والحاجة، ليؤكد من خلال رمزه هذا أن ذرة صمود على تراب الوطن كفيلة بصنع المستحيل.

ويستمر شمس الدين في تحميل رمز الطفل هذه الدلالة التفاؤلية الناطقة بكل معاني الحياة والتجدد والبقاء والأمل بالمستقبل فهو حينما يكون ملكاً مخلوعاً يمنح حبيبته التي يرمز بها للأرض قبل انسحابه طفلاً ثم يمضي متفحصاً تقلبات الماضي متأملاً فيما سيحدث من تغيرات في الزمن الآتي، وينتج عن إعطائه الطفل للأرض سقوط الثلج فجأةً ودون مقدمات فوق القبور الجديدة حاملاً وردة العاشقين وسقوط الثلج رمز الحياة والخير والعطاء فوق القبور يعني طمراً لمعالم الموت بالحياة الجديدة التي يحملها هذا الثلج المتأتي من منح الطفل للأرض تلك الحياة التي تنبض بالألفة والمحبة والجمال كوردة العاشقين، وبما أن الطفلَ قد أصبح مسبباً للانبعاث والحياة على هذه البسيطة آخذاً هوية الإله تموز يصِر الملك المخلوع على منحه مرة ثانية لأرضه الحبيبة لكنه هذه المرة يتخير لها طفلاً جميلاً ليكون دوره في بعث الحياة ونشرها أفعل وأقوى من السابق ثم يولي هارباً باتجاه المدن ويشعر بعد ذلك أنه يخرج من أعماقه هزة عنيفة تزلزل قواه فتجعله قادراً على قتل النائمين من أبناء الوطن الذين غابت عن عقولهم وقلوبهم المأساة التي ألمت به غير مدركين خطورة ما يدور حولهم من مؤامراتٍ وتدابير تُحاك ضد بلادهم من الخارج والداخل، ويكون قتل هؤلاء النيام بإيقاظهم من سباتهم الذهني هذا بصحوة الشعر لدى الملك المخلوع.

وقد ترمز فكرة الزلزلة المشار إليها هنا عند شمس الدين إلى التغيير الإيجابي الذي يوده أن يزلزل البلاد فيعيد ترتيب ملامح الوطن المنكوب من جديد بإعادة الأمور إلى نصابها الصحيح كما يعيد الزلزال المدمر الاستقرار لطبقات الأرض وقد عبر الشاعر عن هذه الفكرة في قصيدةٍ طويلة أسماها الزلزال. (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص147 - 162).

" قلت أعطيك طفلاً، وأمضي

موغلاً في الفصول البعيدة

دونما وردة أو رياح

مرة

مرة في الصباح

يسقط الثلج فوق القبور الجديدة

حاملاً وردة العاشقين

* * *

قلت أعطيك طفلاً جميلاً، وأمضي

شارداً في اتجاه المدن

جارحاً مثل فهد طعين

ها أنا ألفظ الزلازلة

ها أنا أقتل النائمين" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص199-200).

وبما أن سقوط الثلج رمز الحياة والتجدد والنماء على الأرض قد أصبح مرهوناً بوجود الطفل عليها يأخذ الشاعر بندائهما معاً لكنه يركز في ندائه على الطفل المسبب الرئيسي لهذه الحياة والذي لا يكون ثلج بدونه ويتوسله أن يأتي مانحاً إياه جسده وجسدين من الأطفال في سبيل ذلك، ومن هنا يتبدى لنا أن هذا الطفل ليس طفلاً عادياً لأنه لو كان كذلك لكان الاحتفاظ بجسدين من الأطفال أفضل من مجيء طفلٍ واحد، إذن ما حقيقة هذا الطفل الذي يصوره لنا الشاعر فيما بعد لاهياً فوق رماد أبيه (ها أنت جمعت، لتلعب فوق الرمل، رماد أبيك) ورغم ما في هذه الصورة من غموضٍ وغرابة إلاّ أنها توحي بأن هذا الطفل قد أصبح هنا هو الكيان الوحيد المتحرك فوق مظاهر الموت والفناء التي خلّفها الآباء، وكيف لا يكون كذلك وهو الخليفة الذي سيرث الأرض حاملاً رسالة الاستمرار والبقاء عليها، ولذلك فهو يبدو لنا رغم طفولته قوياً مستهيناً بالأباطرة أعظم عظماء الأرض راسماً صورتهم على القدمين، وقد يرمز الشاعر بالأباطرة هنا إلى جميع القوى البشرية المتغطرسة على هذه الأرض، ويبدو لنا هذا الطفل أيضاً خيراً

معطاء فقد حفر على الشفتين البحر رمز الخير والعطاء فهو كالسندباد مرتحل دائماً يركب البحر مسافراً ولكن ليس حباً في السفر أو المغامرة أو طمعاً في جمع المال بل ليعود حاملاً إشراقة الحياة للأطفال.

" يا ثلج تعال

يا طفل تعال وخذ جسدين من الأطفال

يا طفل تعال وخذ جسدي

ها أنت جمعت، لتلعب، فوق الرمل

رماد أبيك

وحفرت على القدمين أباطرة

وعلى الشفتين حفرت البحر

وفي الساقين عصا الترحال

وركبت سفينته

لتعود قبيل غُروب الشمس وتحمل وهج البحر إلى الأطفال". (شمس الدين، الأعمال الشعري الكاملة،ص204).

ويبدو مما تقدم إذن أن الشاعر قد اتخذ من هذا الطفل الذي منحه كلّ معاني الحياة والقوة والقدرة على العطاء والتضحية في سبيل جلب الحياة للآخرين رمزاً للأمل بالخلاص من حالة الموت والدمار التي خيمت على لبنان أثناء الحرب الأهلية، ورمزاً للحلم بالنهضة والحياة المرتجاة، وقد تراءت له كل هذه المعاني المجردة من خلال هذا الرمز الحي، ولذلك فهو يقدم له هذه الأجساد الثلاثة جسده وجسدين من الأطفال لايمانه بأن تحقق هذا الأمل وتبلور هذا الحلم على أرض الواقع لا يكون إلاّ بالبذل وتقديم التضحيات. ومما يؤكد هذه الدلالة الرمزية بالإضافة إلى ما تقدم أيضاً قول الشاعر متسائلاً عمن يقدر أن يجعل هذا الحلم واقعاً معيشاً وليس خيالاً بعيد المنال يستحيل لحظة اليقظة منه إلى كابوس مطبق مستمراً في نداء هذا الطفل الحلم شاكياً له حال الوطن الذي أصبح يسيطر عليه الموت والظلام والدمار.

" من يفصل هذا الحلم عن الكابوس

ويفصل هذا النهد عن السكين؟

من يرفع من ضربات الفأس قبور الحطابين؟
ويفصل من كفن الموتى قمصان العشاق؟
يا طفل تعال وخذ كرتين من الأطفال
أبواك هنا احترقا
من لطم الريح على الأطلال
والشمس تغادر صورتها
فرقاً
والأرض يبعثرها الزلزال". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص205).

ويحمل شمس الدين أطفال العروبة دلالة الجيل الثوري القادم الذي تُعقد عليه الآمال في انتشال الشعوب العربية من القهر والظلم، فقد يشكل الأطفال الذين استبدلوا حليب أمهاتهم بالبنادق قوة ثورية فاعلة سوف تعتمد عليها ثورة الفقراء في التخلص من القيصر، رمز الحكم الظالم المستبد، وسوف تكون انطلاقة هؤلاء الأطفال الذين أصبحوا يشكلون مع المذبوحين والمسفوحين خطراً يهدد عروش الحكام الطغاة من مختلف أنحاء الوطن العربي من عمان ومن مجازر بيروت التي نما فيها الدم أشجاراً فأثمرت هؤلاء الثوار الصغار ومن صوت الحق في الكوفة وبغداد ومن جرح الزمن العربي الدامي الذي امتد فطال الإنسان والمكان، وقد شبه الشاعر هؤلاء الأطفال في سيرهم الثوري هذا بالأنهار لما يتوسمه فيهم من خير وعطاء وحياة.

" يا قيصر من يؤويك إذا امتشق الفقراء سواعدهم؟
وأتوا من زنزانات الوطن المسفوح
يجرون إليك نساء كعويل الصحراء
وألوية حمراء
وأطفالاً ممتشقين بنادقهم في المهد
ومنحدرين من الظلمات
وخيم حول القصر دم الآتين
ودخلت القصر، سمعت بأعماقي ندماً
همساً أو نجوى اثنين يقول الأول للثاني من أنت؟

يقول أنا المذبوح، ويسأله من أنت ؟ يقول:

أنا المسفوح فيلتقيان

ويسيران معاً

تتجمع حولهما أطفال كالأنهار تهرول من عمان ومن

أغصان الشجر الدموي النابت في مسلخ بيروت ومن

آذان الكوفة أو بغداد ومن جرح في خاصرة الزمن

العربي تفتح مثل الوردة حتى امتد من الانسان إلى

بوابات أريحا". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص178،179).

وهو يرى أيضاً أن الوحدة العربية المنشودة سوف تتحقق على أيدي الأطفال مستقبل هذا الوطن وقد عمل على تجسيد حلمه الوحدوي هذا بإعطائه رمز (جوقة أطفال الوطن العربي) لما لهذا الرمز من قدرة على الإيحاء بالتوحد والتجمع والتماسك، فالجوقة تتشكل عادة من مجموعة من المنشدين أو المغنين يرددون نشيداً أو غناء موحداً بصوت جماعي واحد، وما يضاعف من قوة إيحاء هذا الرمز أيضاً أن هذه الجوقةقد جاءت مشكلة من مجموع أطفال الوطن العربي حاملة اسم الوطن الكبير. يخاطب شمس الدين هذه الجوقة العربية معلناً حبه الأبدي لها أي حتى موته ووصوله القبر آخر زنزانات الانسان راجياً إياها أن تبتدىء وتتشكل على أرض الواقع متسائلاً عن وضع الأمة العربية الراهن الذي أصبح معقداً ومحيراً يتعذر فيه على الشاعر وعلى أي عربي الوصول إلى نبوءة أو رؤية واضحة، فنحن لم نعد ندري ان كنا جانحين إلى التزايد والاستمرار والبقاء أم آخذين بالتمزق والتشتت والضياع والفرقة ولاسيما أننا لم نتمكن بعد من معرفة عدونا الحقيقي.

" يا جوقة أطفال الوطن العربي أحبك حتى آخر زنزاناتي

يا جوقة أطفال الوطن العربي ابتدئي

نتكاثر أم نتناثر في هذا الربع الخالي؟

نقتل من ؟

تعبت كلماتي". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص238،239).

ويحاول شمس الدين نسيان هذا الواقع العربي المحبط والمعقّد بالعودة مرة ثانية إلى الحلم والنبوءة المتفائلة. سأعمق هذا المجرى المفضي للنسيان، وأوله:

يأتي من جهة البحر ومن جهة الصحراء

طفلٌ بدم أبيض

بقنابل ضوءٍ فوسفورية

بحمام أو بطباشير

ويدون فوق اللاشيء هواجسه

لا شيء". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص239).

يرمز الشاعر بالطفل هنا إلى الأمل بمستقبل الوطن الواعد ببزوغ فجر جديد يحمل معه كل معاني النقاء والفرح والسلام والنهضة للبلاد، وقد اعتمد الشاعر في تمثيل رمزه هذا كما نلاحظ على الانزياحات الدلالية المتتالية فرمز للنقاء بالدم الأبيض وللفرح بالقنابل الفوسفورية وللسلام بالحمام وللنهضة العلمية والفكرية بالطباشير وتدوين الهواجس.

وقد يصبح الطفل المخاص الواعد بتحرير الإنسانية عند شمس الدين ولداً والولد هو الطفل ذاته وقد كبر قليلاً، فها هو يروي على لسان المغني نبوءة جديدة تبشر بمجيء ولدٍ، يأتي من كهف الريح أي من مصدر قوة غامض متجهاً إلى كهف الظلمات رمز الواقع العربي والإنساني المظلم بالشرور والفساد والظلم والاستبداد ثم يسير باتجاه الكهف الجبلي، ويبدو لنا من خلال توجه هذا الولد إلى الكهف الجبلي وقدومه من كهف الريح ومروره بكهف الظلمات إلى أنه قد أخذ شيئاً من ملامح النبوة، فالكهف الجبلي يوقظ في ذاكرتنا قصة رسول ا (صلى ا عليه وسلّم) مع غار حراء في جبل النور، (المباركفوري،ص58) والرسول (صلى ا عليه وسلم) مبعوث من ا مصدر القوة الغيبية في هذا الكون، وقد أنزله على أمة تفوق كهف الظلمات ضلالةً وجهلاً، وبعد أن يتسلم هذا الولد النبي رسالته الإلهية في الكهف الجبلي يواصل رحلته منطلقاً إلى جبل الزيتون، وهو الجبل الذي خرج إليه المسيح وتلاميذه بعد تناول عشاء الرب في ليلة العشاء الأخير، (الكتاب المقدس بشاره، متى،ص45) وقد يرمز هنا إلى لبنان وفلسطين وإلى كل بلد عربي مبتلى بداء الاحتلال والظلم. وهو يمضي في رحلته هذه سائراً وفق إرادة إلهية متدحرجاً بين الكاف والنون (كن) متشكلاً في الهجرات وفي الأحزان كأي نبي ترك أرضه محزوناً في سبيل نشر رسالته لما لقيه من قومه من جحودٍ ونكران وأذى، فقد

كان لهجرة رسول ا (صلى ا عليه وسلّم) كما نعلم الدور الكبير في قيام الدولة الاسلامية على أكمل وجه رغم حزنه الشديد بسبب فراقه وطنه الحبيب مكّه.

وسوف يكون مجيء هذا الولد النبي سبباً في تحقق الحياة والحرية للإنسان وكأنه المهدي المنتظر الذي سوف يملأ الأرض عدلاً كما ملئت جوراً.[1] فالملامح المهدوية كما هو واضح من هذا النص بادية على هذا الولد أيضاً، فالمهدي الذي يعتقد الشيعة أنه غاب في السرداب كان في سن الصبا وهذه هي المرحلة التي يطلق على صاحبها لقب الولد، والشيعة يؤمنون برجعة هذا الإمام وقيامه في آخر الزمان ليحيي العدالة في الأرض التي سوف تشرق عليها شمس الإنسان المتكورة بقدوم مهدي شمس الدين أيضاً.

ويرى الشيعة الإمامية أن الأئمة مكملون لرسالة الأنبياء على الأرض لذلك فهم يتحلون بصفات تجعلهم مثلهم معصومون عن الخطأ.[1] ولذلك فقد أسبغ شمس الدين على مهديه

---

[1] المهدي االمنتظر، (256-275هـ) محمد بن الحسن العسكري (الخالص) بن علي الهادي، أبو القاسم آخر الأئمة الاثنى عشر عند الإمامية. وهو المعروف عندهم بالمهدي وصاحب الزمان، والمنتظر، والحجة، وصاحب السرداب. ولد في سامراء. ومات أبوه وله من العمر نحو خمس سنين ولما بلغ التاسعة أو العاشرة أو التاسعة عشرة دخل سرداباً في دار أبيه بسامراء ولم يخرج منه. قال إبن خلكان: والشيعة ينتظرون ظهوره في آخر الزمان من السرداب بسر من رأى. وقيل في تاريخ مولده: ليلة نصف شعبان سنة 255 وفي تاريخ غيبته: سنة 265 وفي المؤرخين (كما في منهاج السنة) من يرى أن الحسن بن علي العسكري لم يكن له نسل- وفي سفينة البحار للقمي وصف ليلة مولده، وأسم أمه "نرجس" وأنه نهى عن تسميته باسمه فهم يكنون عنه بالمهدي أو أحد ألقابه الأخرى" (خير الدين الزركلي، الاعلام،1989،ج6،ص80).

[1] يقول محمد الحسين آل كاشف الغطاء: "الإمامة منصب إلهي كالنبوة، فكما أن ا سبحانه وتعالى-يختار من يشاء من عباده للنبوة والرسالة .... فكذلك يختار للإمامة من يشاء إماماً للناس من بعده للقيام بالوظائف التي كان على النبي(صلى ا عليه وسلّم) أن يقوم بها سوى أن الإمام لا يوحى إليه كالنبي، وإنما يتلقى الأحكام منه مع تسديد إلهي فالنبي مبلغ من ا ، والإمام مبلّغ عن النبي، والإمامة متسلسلة في إثنى عشر كل سابق ينص على إللاحق ويشترطون أن يكون معصوماً كالنبي عن الخطأ والخطيئة وإلا لزالت الثقة به" (محمد الحسين كاشف الغطاء، أصل الشيعة وأصولها، ص103- نقلاً عن علي الفواز، العصمة في الفكر الاسلامي،1999، ص107).

بعض صفات النبوة التي أشرنا إليها مقدماً مانحاً إياه سمة القداسة. وقد يرمز شمس الدين بهذا الولد الذي جعله نبياً وإماماً الى القديس الثائر المؤيد من عند ا كونه يحمل رسالة الثورة التي هي رسالة الحق والعدالة والحرية على هذه الأرض.

"* .. يقول المغني:

يأتي

من كهف الريح إلى

كهف الظلمات إلى

الكهف الجبلي إلى

جبل الزيتون

ولد

يتدحرج بين الكاف وبين النون

ولد

يتكون في الهجرات وفي ورق الأحزان

ولد

تتكور في خطوته شمس الانسان". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص174).

ومن الرموز الإيجابية التي تتولد عند شمس الدين من مفردات إيجابيةٍ أيضاً، رمز الرعد فهو يتخذ من ذلك الصوت القوي المدوي المبشر بالخير ونزول المطر رمزاً لبدء انفجار المقاومة في الجنوب، تلك المقاومة التي طال انتظارها واندلعت فجأةً كبريد مرسلٍ من السماء.

"أخيراً

ها قد فرحنا بالرعد يأتي من الجنوب

فرحنا بهذا البريد الآتي من غامض علم ا ". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص493).

وقد تلت الفرحة بمجيء الرعد أفراحاً بمجيء وتحقق أشياء كثيرة:

1- بركان أبيض مصنوع من مناديل الأمهات وطباشير المدارس أي تفجر ثوري وروحي شامل قد أعدت له الأمهات واستعد له الصغار.

2- غيمتان يساورهما الندم فوق جبل عامل والفرحة بوجودهما فوق هذا الجبل دليلٌ على أن هذا الندم متأتٍّ من غيابهما عن سمائه في السابق. والرعد ونزول المطر كما نعلم لا يحدثان إلاّ بتجاذب الشحنات الموجبة والسالبة الموجودة في أطراف الغيم المتصادم أو داخل الغيمة الواحدة، وقد تكون هاتان الغيمتان رمزاً لروافد المقاومة التي كانت غائبة في الماضي عن أرض الجنوب كالإرادة والقوة والصحو الثوري والقدرة على التضحية، فكما أن حدوث الرعد لا يتم إلاّ بوجود الغيم، فكذلك فان هذه المقاومة لا تنبعث إلاّ بتحقق هذه المقومات الثورية، وقد يؤدي التشخيص – الذي صور لنا الغيمتين بأنهما إنسان نادم- وظيفة مجازية فبما أن روافد المقاومة هي في حد ذاتها تحققات بشرية وغيابها يكون نتيجة لتقاعس أو تقصير في هذا الجانب، فقد يكون ندم الغيمتين مرموز هذه المقومات هو ندم صنّاعها ومحقّقيها أي ندم كل جنوبي كان مقصراً في الماضي.

3- برقٌ يضيء أعماق البحار ويجلو الظلام عن الأفق وهذا البرق ما هو إلاّ وميض الأمل الواعد بنور الحرية والخلاص الذي أخذ يلمع في النفوس وفوق سماء الجنوب.

4- هواء يلامس العين، فيهز خرائبها والهواء لا يهز خرائب العيون بل يهز أغصان الأشجار، ويحرك المياه على صفحات الجداول، وكل ما يلامسه من مظاهر الطبيعة القابلة للحركة والاهتزاز ولكن الهواء الذي يلامس العين هنا ليس هواء خارجياً بل هواء داخلي يتسرب إليها من الأعماق أي أنه الرعشة والصحوة التي تحركت في نفوس الجنوبيين فهزت قلوبهم وعقولهم وعيونهم فجعلتهم قادرين على رؤية الصواب تلك الرؤيةُ التي كانت العين معطلةً عن الإبصار بغيابها وأشبه بمدينة خَربة.

5- حبات مطرٍ صغيرة تهطل من السماء فترتجف فوق الأرواح الصلعاء، وحبات المطر هذه ما هي إلاّ رمز لكل ما تجود به المقاومة الجنوبية من نتائج إيجابية كالأمل بالحرية والحياة الكريمة وقهر الظلم وإثبات الذات الجنوبية وغيرها من النتائج التي ينتهي بتحققها الموات الروحي الذي كان يعانيه الجنوبي قبل اندلاع هذه المقاومة.

6- الفرحة بتطاير الأوراق من ثياب الأشجار رمز التجدد واستمرار الحياة وقد شبه الشاعر تساقط أوراق الأشجار بانفجار قنبلة عنقودية في مدرسة ابتدائية للأطفال وثمة مسافةٌ تفصل بين طرفي التشبيه هذا وتجعلهما متناقضين فالأشجار لا تخلع أوراقها إلاّ لترتدي أثواباً جديدة خضراء مستبدلة الحياة بالموت بينما القنبلة العنقودية تنفجر لتقتل وتنهي الحياة مستبدلة الموت بالحياة ولكن الشاعر قد جعلهما من خلال هذا التشبيه وجهين لعملة واحدة مؤكداً من خلال هذه المشابهة الضدية أن الموت بالنسبة للجنوبيين ما هو إلاّ مرحلة عابرة لدخول حياة جديدة فموت الأطفال وتساقطهم مقتولين بالقنابل ما هو إلاّ موت مؤقت كتساقط أوراق الأشجار سيتلوه صحو وانبعاث جديدين.

"فرحنا بهذا البركان الأبيض
من مناديل أمهاتنا
وطباشير المدارس
فرحنا بغيمتين تقرعان سن الندم
فوق جبل عامل
فرحنا بالبرق يضيء حواشي البحر
ويكشط عن سر الأفق الجميل
لحم قطط الليل السوداء
فرحنا بالهواء يتدحرج على اسفلت العين
ويهز أبوابها المكسورة
وشبابيكها المخلّعة
فرحنا بحبات المطر الصغيرة
مثل عيون البرك الوحلية
تنبجس فجأة من دملة السماء
وترتجف على صفحة أرواحنا الصلعاء
فرحنا بالأوراق المتطايرة من ثياب الأشجار
مثلما تنفجر قنبلة عنقودية

في مدرسة ابتدائية للأطفال". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،493،494).

إن تتبعنا للرموز الجزئية السابقة والتي انزاحت فيها الدوال عن مدلولاتها الحقيقية أيضاً قد أبعدنا قليلاً عن رمزنا الأساسي الذي تحدثنا عنه في البداية (رمز الرعد) ولكننا كنا مضطرين إلى فعل ذلك بهدف الاطمئنان إلى صحة ما ذهبنا إليه من تأويلٍ لهذا الرمز لأنه رمز كلي يستقطب جميع هذه الرموز الجزئية ويشدها إليه فتتشكل من دلالاتها الجزئية دلالته العامة وهذا ما أكدته أيضاً خاتمة القصيدة التي جاءت تحمل اسم الرعد بجلاء ووضوح أكثر من السابق.

"أخيراً ...

فرحنا بهذا البريد من الرعد الوافد

من

وادي جهنم". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،494).

الرعد لا يأتي من وادي جهنم بل يأتي من السماء وما علمنا أن وادي جهنم يرسل رعوداً وأشياء مفرحة فهو يحتوي ناراً وزمهريراً وألواناً شتى من العذاب، اذن فقد انحرف وادي جهنم هنا عن دلالته الدينية الأخروية وأخذ دلالة دنيوية جديدة، وبما أن الرعد رمز المقاومة الجنوبية وافد من هذا الوادي، فقد يكون وادي جهنم هنا رمزاً لتأجج الغضب وغليان السخط الجنوبي الذي انبعثت من أعماقه هذه المقاومة فكانت فرحة للجنوبيين وانذاراً للمعتدين.

ثانياً: الرمز التراثي:

يشكل التراث مصدراً مهماً من مصادر الرمز في ديوان شمس الدين، فإحساس الشاعر بعمق التجربة الإنسانية الماضية وجوهريتها بما فيها من قيم روحية وحضارية وإنسانية جعلته يرى في التراث منبعاً دلالياً ثراً، يستوحي منه كثيراً من الرموز المعبرة عن رؤيته الشعرية الخاصة بكل أبعادها الفكرية والنفسية والوجدانية تجاه الكون والحياة والواقع العربي والإنساني بعامة، فهو يصور لنا من خلال هذه اللوحات الرمزية الموحية

بدلالات معاصرة هموم الحاضر ومشكلاته، وآمال المستقبل وتطلعاته بروح الماضي الشفيف، مكثفاً التجربة الإنسانية الشاملة بأبعادها الزمنية الثلاثة، في إطارٍ فني واحد.

وقد حرص شمس الدين عند اتخاذه الرمز التراثي قالباً لبلورة رؤيته الشعرية أن تكون هذه الرؤية رؤية عميقة شاملة، تستفيد وتتغذى من فروع التراث المختلفة دون استثناء، لذلك فإن المتأمل في ديوانه يجده يستلهم بعض رموزه التراثية من التاريخ العربي والإسلامي كاستحضاره لشخصية الحجاج، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص53) وعبد الرحمن الداخل، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص272،منازل النرد، 1999، ص35) وابن خلدون، (شمس الدين، منازل النرد، ص31) والحسين بن علي -رضي ا عنه- (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص 61،189،253،499) والعباس. (شمسن الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص483).

ويستمد بعضها الآخر من الفكر الشيعي كرمز علي بن أبي طالب، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص607) والمهدي المنتظر، (شمين الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص208،675) والإمام جعفر الصادق. (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص208،295).

وتحتل الرموز القرآنية مكانة بارزة على خارطة رمزه الشعري، ومن أهم الرموز القرآنية التي وظفها في شعره: الهدهد، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص651، 273) وبلقيس، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص،272) وطوفان نوح، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص،457) وخلق آدم وخروجه من الجنة، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص،625) ومدائن صالح وناقته، (شمس الدين، منازل النرد، ص79، يحرث في الآبار، ص123) والمباهلة، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص180) وأبو لهب. (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص477).

وأما الرموز الإنجيلية فقد اقتصرت عنده على رمز يوحناّ، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص557) ويهوذا، (شمس الدين، منازل النرد، ص133) والمسيح الذي استدعاه في مواضع عديدة أعطت لهذا الرمز أهمية خاصة في شعره. (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص144،181).

وقد عكست خارطته الرمزية أيضاً ثقافة أدبية واسعة تبدت من خلال استدعائه لكثير من الشخصيات التي تبوأت مكانة رفيعة في عالم الأدب، ولاسيما الشعر، كشخصية أمريء القيس، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص35،144، منازل النرد، ص67) وأبي

الطيب المتنبي، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص45،278) وأبي العلاء المعري، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص413، منازل النرد، ص41) وأبي حيان التوحيدي، (شمس الدين، منازل النرد، ص39) وديك الجن. (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص333).

وقد ساهم بعض أصحاب التجربة الصوفية الذين كان لهم ارتباط وثيق بفن الشعر كالحلاّج، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص316) وجلال الدين الرومي، (شمس الدين، منازل النرد، ص21) والسهروردي (شمس الدين، يحرث في الآبار، ص120) بإغناء موسوعته الرمزية التي امتدت إلى عالم الأسطورة المليء بالدلالات والإيحاءات لتنهل منه رموزاً جديدة تفيد في إثراء الرؤية الشعرية المستترة وراء هذه الأغلفة الفنية الدالّة، وقد نهضت أسطورة تموز وعشتار، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص110) وشهريار، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص407) ومنيرفا، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص264) وبنلوب (شمس الدين، منازل النرد، ص15) عند شمس الدين بتحقيق هذه الغاية الفنية.

ولم يكن اختيار شمس الدين لرموزه المستوحاة من الموروث اختياراً حراً، يقصد من ورائه استعراض ثقافته التراثية، بل هو اختيار منهجي مدروس ينتقي فيه في كل مرة الرمز التراثي الموحي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعورية التي تعبر عنها القصيدة.

ولكي تؤدي هذه الرموز وظيفتها الفنية على أكمل وجه، يعمد شمس الدين إلى الانحراف بها عن دلالاتها التراثية الأولى ويحملها دلالاتٍ ورؤى معاصرة تشف عن رؤيته الشعرية الخاصة التي استحضرت هذه الرموز للتعبير عنها.

وقد تتفاوت درجة الانزياح بالرمز التراثي عن دلالته الحقيقية في ديوانه من نصٍ لآخر، فمنها ما يكون الانزياح فيه بسيطاً لا يتجاوز التعديل الطفيف الذي يقتصر على إلغاء بعض التفاصيل أو إضافة دلالات جديدة تخرج الرمز قليلاً عن صورته التراثية وتمنحه أبعاداً دلالية معاصرة تتفق ودلالته الأصلية وتتصل بها اتصالاً مباشراً (الرواشده، القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، 1995، ص89-90).

ومنها ما يأخذ فيه الانزياح مدى أوسع من السابق بحيث تنقلب الدلالة الرمزية فيه من النقيض إلى النقيض، منحرفة عن صورتها الأولى انحرافاً تاماً. (الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، ص89-91).[1]

وسنحاول في هذا القسم من الدراسة أن نتناول بعض الرموز التراثية عند شمس الدين مبتدئين من أقل الرموز انحرافاً إلى أكثرها غلواً وتوسعاً في الانحراف.

يستحضر شمس الدين شخصية المهدي المنتظر ويجعله رمزاً للثائر الجنوبي المخلّص الذي سيوقف بقدومه جريان نهر الأحزان الجنوبية الساري، وقد أفاد الشاعر في تشكيل رمزه هذا من عقيدة الرجعة عند الشيعة التي تؤمن بعودة هذا الإمام وخروجه من السرداب الذي يعتقد أنه قد غاب فيه في سن الصبا. (ناصر عبد ا القفاري، أصول مذهب الشيعة الامامية،1994،ص909،925).

"قالوا

ما كان النهر سوى ساقية من دمع جنوبيين

بكوا

فأفاء ا عليهم سبع سواقٍ للدمع

وقال غداً

يأتي من سرداب الدمع فتى

يسجر هذا النهر بصرخته". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص207،208).

نلاحظ مما تقدم أن الشاعر يحتفظ بالدلالة التفاؤلية التي كان يحملها الرمز في السابق، والتي تشير إلى أن المهدي المنتظر سوف يخرج في آخر الزمان من السرداب ويملأ الأرض عدلاً كما ملئت جوراً، لكنه ينحرف بهذا الرمز قليلاً حينما يخرجه من نطاقه الإنساني الشامل ويجعله رمزاً جنوبياً خاصاً، فالمهدي المنتظر سوف يحرر بخروجه الإنسانية جمعاء ولكن مهدي شمس الدين سوف ينهي بمجيئه الأحزان الجنوبية فقط، لذلك فإن خروجه لن يكون من سرداب حقيقي كما هو الحال بالنسبة للمهدي المنتظر، بل من عتمة الحزن الجنوبي الدامس الذي جرى بفعله الدمع نهراً، وانبثاق هذا

---

[1] لقد تحدث الرواشده عن تفاوت درجة الانحراف في النص عند حديثه عن القناع في الشعر العربي الحديث بعامة وليس عن شعر شمس الدين بخاصة.

المهدي الجنوبي من عمق هذه الأجواء الحزينة يوحي ببردة فعله القوية تجاه هذا الواقع الجنوبي المظلم بالأحزان والذي سوف يعمل على تغييره وإنهائِهِ بالثورة عليه.

ويتخذ شمس الدين من الإمام المهدي أيضاً رمزاً للقائد العربي المنتظر الذي تعقد عليه الآمال الجسام في تحرير الأمة وخلاصها، فكُلما جاء قائد مدجج بالزيف والخداع ينجذب الشعب نحوه معتقدين أنه ذلك القائد المخلّص الذي انتظروه طويلاً، فينقادون وراءه انقياداً تاماً، ولكنهم سرعان ما يصابون بخيبة أمل تجعلهم يدركون أن الأمور قد اختلطت عليهم فلم يستطيعوا التمييز بين تحقق المعجزة والأكذوبة، فيتوارون خلف مدامعهم منتظرين قدوم مخلصهم الحقيقي المرتجى. وقد جعل الشاعر الخلافة العباسية رمزاً لذلك القائد الذي خيب آمال الأمة التي توسمت فيه الخير منخدعة بما رسم له من صورة أسطورية مزيفة، وقد ساعد استحضار الشاعر للخلافة العباسية على استيحاء هذه الدلالة المعاصرة التي حملها رمز المهدي نائية به عن التقوقع في الدلالة التراثية التي قد تفقده قيمته الرمزية، فانتظار الفئة الخائبة خروج مهدي آخر من سرداب آخر ليكون بديلاً عن مهديها المزعوم الذي أدركت حقيقته الخادعة يذكر بحال الأمة العربية التي طالما خذلها قوادها لكنها رغم ذلك تظل مسلحة بالأمل.

ويبدو لي أن شمس الدين قد جسد من خلال قصيدته هذه المعنونة "بالمهدي" والمكتوبة في 1991/2/26 خيبة أمل الشعوب العربية وفجيعتهم بالقادة العرب الذين تآمروا مع العدو ضد العروبة والإسلام أثناء حرب الخليج وهذا ما أوحى به تاريخ كتابة هذه القصيدة.

وقد يكون لهذا النص علاقة بثورة الشيعة في جنوب العراق سنة 1991 والتي أطلق عليها بعضهم حرب الغوغاء أي حرب الجياع، وإذا كان الأمر كذلك فلا بد أن يكون المهدي هنا هو صدام حسين والخائبون المخدوعون هم الشيعة، وهذا ما يفسر سر ارتباط الخيبة بالخلافة العباسية.

" كنّا ننتظر المهدي طويلاً

حتى جاء

لكن الأسماء
خدعتنا في بعض معانيها
قال الناس:
المهدي هو العباس
ونظرنا:
كان العباس
كنبيّ رسمته الصورة
جذّاباً كالأسطورة
وطويلاً
أطول من خط الأحلام
وجميلاً
أجمل من نهدين على صدر الإسلام
ومشى
فمشينا
خلف خطاه
كما يتبع نهر مجراه
كنا
فقراء وتوابين
وأخلاطا
من زنج
وشعوب مغلوبة
لكن الشعراء
(وكانوا أول من آمن بالأعجوبةْ)
وجدوا في منتصف الصحراء
أمراً ما
ملتبساً بين النار

وبين الماء

بين المعجزة الكبرى

والأكذوبه

فتواروا خلف مدامعهم

وانتظروا

أن يخرج من سرداب آخر

مهدي آخر". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص675).

وتعد شخصية المسيح من أكثر الشخصيات التراثية حضوراً في ديوان شمس الدين، وقد اعتمد الشاعر في توظيفه لهذه الشخصية على استدعائه لأهم الأحداث البارزة في حياتها كقصة العشاء الأخير وحادثتي الصلب والقيامة، وتوجيهها توجيهاً معاصراً، فها هو المسيح يزور في ليلة العشاء الأخير شمس الدين – المسيح الجنوبي – الذي لم يذكر من محتويات صحنه سوى دمه والجريدة فيقرآن معاً عناوين كل المستضعفين في الأرض وأخبار الموت والقتل، فقد أصبحت ليلة العشاء الأخير التي تنبأ بها المسيح بموته بسبب خيانة أحد تلامذته له ليلة مكرورة في الجنوب، فالفدائي الجنوبي يرتقب تعذيبه وموته غدراً في أي لحظة حتى أنه لم يعد يرى في إناء طعامه سوى دمه والجريدة المكتظة بأخبار القتل والموت كما رأى المسيح دمه في كأس الخمر الذي قدمه لتلاميذه في ليلة العشاء الأخير قائلاً لهم بعد أن أخبرهم أن واحداً منهم سوف يسلمه: "أشربوا منها كلكم. هذا هو دمي، دم العهد الذي يسفك من أجل أناس كثيرين، لغفران الخطايا". (الكتاب المقدس، ص45).

" مرة زارني في العشاء الأخير

كان صحني مليئاً بأشياء لا أذكر الآن منها

سوى شاهدين

دمي والجريدة

قرأنا عناوين كل المساكين تحت الجسور

قرأنا سطور الجثث

وما خبأ الدود بين السطور

قرأنا معاً شاهدات القبور". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص144).

وكيف لا يكون الموت حاضراً في النفوس في كل حين وقد أصبح الصلب والقتل سمة الواقع الجنوبي المعيش.

" ودم على قدمين يسعى

في المدينة

خلفه الزمن الصليب

زمن صليب

يمشي

ويحمله الجنوب". (شمس الدين، يحرث في الآبار، ص30).

ويستوحي شمس الدين من قيامة المسيح أسطورة الشهيد الجنوبي فيصوره مسيحاً قائماً يبعث على الأرض بعد موته مراتٍ عديدة ويسير رغم انقطاع قدميه دائساً الموت بنوره.

" شاهدت فتى جبلياً في مسلخ بيروت

يموت هناك فينهض ثم يموت فينهض

ثانية

ويموت فينهض حتى يملأ كل ثغور الوطن

الممتد من القلب إلى أكواخ الفلاحين بقريته

ان فتى جبلياً مقطوع القدمين يسير على جثث ذهبية

ويدوس على الأكفان بأنجمه الوحلية

ان فتى الفتيان على صلبان كنيسته

مقهور، وتحلق في كفيه طيور الفقر وتملأ

كفيه دماً وحليبا

ويموت فينهض حتى تلتف عليه حبيبته المقتولة، يحملها

فوق يديه يطوف بها الشياح وأكواخ الفقراء المحروقة في

المسلخ يجعل منها إكليلاً للشوك يعلقه في شرفات القصر

ويشرب نخب حبيبته في طرف الجسر من النهر ويرجع

فوق النعش نبياً مصلوباً". (شمسن الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص181).

يجسد الشاعر من خلال أسطرته لهذا الواقع دور الشهادة في إحياء الوطن فالشهيد نبي يفتدي وطنه بروحه مثلما كان دم المسيح فداء لأناس كثيرين، وبما أن دور الشهيد لا ينتهي على الأرض باستشهاده وموته لأن في موته حياة فقد جعل الشاعر مهمته على الأرض تبتدىء بعد الموت والقيامة وتنتهي بالنجاح بعبوره الجسر، فهو يشرب نخب حبيبته في طرف الجسر من النهر. وهو يجسد لنا أيضاً من خلال هذه الأسطورة الجنوبية وقع الشهادة على نفوس المعتدين سواء أكانوا من أبناء الأمة أو من خارجها فإكليل الشوك الذي وضع على رأس المسيح للاستهزاء به في الماضي يعلّق الآن في شرفات القصر سخرية واستخفافاً بأهله، فقد أصبحت القوة الظالمة هي المهانة هنا، والمظلومة هي التي تجرعها مرارة هذه الإهانة، وإكليل الشهيد الجنوبي لم يصنع من الشوك بل من جثة الحبيبة المقتولة دلالة على أن موت الجنوبيين فداء للوطن قد أخذ يشكل بالنسبة للحكام الطغاة وللمعتدين مصدر غيظٍ وقهر ووسيلة تعذيب لا تقل فاعليتها عن وسائل التعذيب التي لقيها المسيح في السابق، فالمقتول هنا هو المعذِّب والقاتل هو المعذب بموته.

ويأخذ الحسين بن علي – رضي ا عنه – عند شمس الدين بعداً رمزياً مقارباً للدلالة الرمزية التي أخذها المسيح فقد أصبح قطع رأس الحسين في كربلاء على يد شمر بن ذي الجوشن[1] بإيعاز من يزيد (أحمد بن يوسف القرماني، أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ، م1،ص223). رمزاً لكل جرائم القتل والتعذيب التي تمارس ضد الأبرياء في الجنوب.

" كل صباح

سوف تشم رائحة دمعك

النائمة في أوراق خريف مقطوع

---

[1] "شمر بن ذي الجوشن (واسمه شرحبيل) ابن قرط الضبابي الكلابي، أبو السابغة: من كبار قتلة الحسين الشهيد (رضي ا عنه) كان في أول أمره من ذوي الرياسة في "هوازن" موصوفاً بالشجاعة، وشهد يوم "صفين" مع علي. ثم أقام في الكوفة، يروي الحديث، إلى أن كانت الفاجعة بمقتل الحسين، فكان من قتلته وارسله عبيد ا بن زياد مع آخرين إلى يزيد بن معاوية في الشام، يحملون رأس الشهيد وعاد بعد ذلك إلى الكوفة" (الزركلي، ج3،ص175).

سوف تشم رائحة دمك
المتخثر في قميص الحقول
وسوف تشم رائحة رأسك
المفصول عن جسدك
هناك في الجنوب
المفصول عنك من يومين فقط
من يومٍ واحد
أمس
الآن
من ثلاثة آلاف عام
مضت في كربلاء الروح". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص498،499).

وقد يصير الحسين ذاته في موضع آخر منهلاً ترتاده كل النفوس المتطلعة للشهادة، فالشاعر القتيل في وطنه والذي جاءه الموت من جهة آمنة يرى في الحسين شهيد كربلاء الذي مات فيها ظمآنا بعد أن منع عنه يزيد الماء منبعاً يلتمس منه الماء:

" أنحني للرصاص
أنحني للذي جاء من جهة آمنة
وأرفع كفي إلى القلب: هذا أنا يا بلادي
وهذا أنا
حينما قتلوني
تركوني ثلاثاً على الرمل دون غطاء
كان لا ينبض في القلب إلاّ العصافير
كانت تغادرني باتجاه الحقول
وتنفض فوق الصبايا جوانحها فيقوم القتيل
أنحني للقتيل
أقول له: سيدي
هل رأيت الذي اطلق النار في القلب

هل كان في ساحة القتل من شاهدٍ أو دليل.
سيدي: هل رآك العسس؟
وهل جاءك الموت من جهة آمنة؟
وهل خانك الأصدقاء؟
سيدي. لا تدعني، وحيداً، هنا، دون ماء". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص253،245).

إن الظمأ الذي يعانيه الشاعر هنا لم يكن ظمأً حقيقياً ناجماً عن جفاف العروق من الماء كما كان حال الحسين في كربلاء بل هو ظمأ روحي للشهادة التي يستحيل بها الدم الطاهر ماء، يروي كل عطاشى الحياة في الوطن الذين سلبتهم الخيانة أسرارها، لذلك فإن ماءه المرتجى لا بد أن يكون متوفراً عند رمز الشهادة الكبير والذي باتت جداولها مقيدة في قدميه:

" ... وكان حسين يغادرني ضاحكاً
ويربط في قدميه الجداول حتى الدماء". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص254).

وقد تخرج ناقة صالح – عليه السلام -، التي أخرجها ا سبحانه وتعالى من الصخر لإعجاز قومه وهدايتهم إلى سواء السبيل - في شعر شمس الدين – عن كونها معجزة ربانية وتصبح ناقة أمريكية محصنة مخلوقة من الدمع تسير في شوارع نيويورك آمنة لا يمسها أحد بضر:

" في نيويورك
في جائحة الشمس الفوسفورية
في قمرٍ أصفر
من شدة ما حجبته الأدران
في ليلٍ
يغشى ليلاً موصولاً بسماء سوداء
في فلك النيون الأزرق
كانت تمشي
ناقةُ دمعٍ بيضاء
بين صروحٍ عالية

وبروج صنعت من عرق الناس
وأنات المظلومين
عيناها جوهرتان
وهودجها خبر الأسطورة
كان الناس يمرون بها
يبتهجون
لا يعقرها أحد
لا يضربها جلاّد بالسوط
ولا ينحرها عبد بالسكين". (شمس الدين، يحرث في الآبار، ص123،124).

ولكن عندما عرضت صورة هذه الناقة الأمريكية في بغداد أغرى الناس الذين كان يحاصرهم الجوع وتعتصرهم الآلام منظرها فوق الشاشة فأحسوا أنها ناقتهم فعقروها، مستلذين بدمائها حتى شبعوا ثم انتظروا العقوبة الأرضية التي سوف تحل بهم بسبب فعلتهم هذه مما أحال أفقهم الصافي إلى سماءٍ للخوف.

" كان المخرج يعرف أن الصورة
لا يصنعها غير الأحلام
لكن
في العرض الأول في بغداد
حيث التاريخ ينام على كتف الجلاد
كان الناس جياعاً
ومصابين بأوجاعٍ لا تحصى
نظروا فوق الشاشة ناقتهم
بيضاء تموج على صحن المرمر
عقروها
حتى سال على فمهم دمها كالسكّر
شبعوا
ثم انتظروا

من قام فدمدم فوق الأرض عليهم بالذنب
فسواها
تحت سماء الخوف الزرقاء". (شمس الدين، يحرث في الآبار، ص124،125).

إذن ما حقيقة هذه الناقة الأمريكية المحذورة، المصنوعة من الدمع والأحلام والتي يستوجب قتلها إنزال العقوبة بأمة كاملة؟ إنها القوة والهيلمان الأمريكيان المستتران بأكذوبة الحضارة المصنوعة من استضعاف الشعوب واستعبادهم بتسليط سيف الخوف على رقابهم، ونهب منجزاتهم الحضارية، ومن دموع اليتامى والثكالى والمشردين في الأرض الذين لم تؤلُ الطائرات والصواريخ الأمريكية جهداً في تدعيم أسباب حزنهم وخوفهم والإكثار من أمثالهم بمضاعفة قوتها وجبروتها.

وقد أشار اللون المائي الذي أعطي لرمز الناقة إلى غياب عنصر الأصالة عن هذه الحضارة المتطفلة، فهي لا تقدر أن تعكس لوناً حضارياً مميزاً كأي حضارة سوية التكوين وهذا ما جعل الناس في بغداد يحسون أن هذه الناقة الحضارة – ناقتهم لأن ما فيها من أسباب قوةٍ وحسنٍ وجمال هي في حقيقة الأمر مسلوبة من حضارة بلادهم وخيراتها التي شكل ثراها منبع حياة معطاء لهذه الحضارة.

ولذلك فقد عمل أهل العراق بوصفهم أول شعبٍ عربي يواجه ظلم هذه الحضارة على إشباع كبريائهم بقتل صورة هذه الحضارة المستبدة في النفوس، والتي حاولت استعراض هيلمانها على أرضهم، غير آبهة بحقوق أهلها وإنسانيتهم مستسلمين للعقوبة أياً كان نوعها وهذا ما جسده تصدي العراقيين للتآمر الأمريكي – الصهيوني ضد العراق وضد الكبرياء العربي بعامة في عام 1991.

ونلاحظ أن الشاعر قد أسند للعراقيين دور ثمود ولأمريكا دور الإله وشتان بين الرمز ومرموزه في كلا الطرفين، فقد عقر قوم ثمود ناقة ربهم عناداً وطغياناً منهم بينما كان تحدي العراقيين لتسلط أمريكا بزعزعة صورتها البراقة دفاعاً عن حقوقهم وكبريائهم. وقد أنزل ا تعالى العقوبة المستحقة على ثمود جزاء لكفرهم وعصيانهم بينما جاءت عقوبة أمريكا الظالمة للعراق أرضاء لجبروتها وغطرستها مما ينفي عنها صفة العدل التي تدعيها منصبة نفسها إلهاً لهذا العالم.

وقد ينحرف الرمز عند شمس الدين عن دلالته الأصلية انحرافاً تاماً فيبدو صالح – عليه السلام – والذي أدى رسالة ربه على أكمل وجه صابراً طائعاً فتى صحراوياً مستهتراً، غير قادر على صيانة ملكه فقد أهمل مدائنه التي بناها فأصبحت خراباً يصدح فيها البوم، وأهمل أيضاً شبه رأس الرجاء الصالح الذي كان يملكه حتى غدا مرتعاً للغربان والفوضى ومقراً للغرقى الطامعين الذين ماتوا بحثاً عن خيراته المنهوبة على أيدي قوى أعظم منهم شأناً وشراً "أسماك القرش الكبرى".

" صالح

كان فتى من صحراء لا شبهة فيها

صفراء كشمس عربية

موسيقاها ريح

وذئاب تعوي

وموائدها شجر الزقوم

وله مركبة تدعى الناقة

وخزائن لا تحصى

من ذهب الرمل المسدل

وله أحذية هوجاء

وصيحات صعاليك رحل

وبنى صالح فوق الرمل

مدائن أهملها

كي يصدح فيها البوم

...

...

كان لصالح

ما يشبه رأس رجاءٍ صالح

أهمله

حتى بدأت تتجمع فيه الغربان

تتجمع فيه الفوضى

يتجمع فيه الغرقى

كل غريق

يسبح في قاع سفينته ويموت

بحثاً عن لؤلؤة

أكلتها أسماك القرش الكبرى". (شمس الدين، منازل النرد،ص79).

إن مدائن صالح في الحقيقة التاريخية لم تخرب وتنتهي بسبب إهماله لها، بل بسبب طغيان قومه ثمود الذين عصوا أمر ربهم فعقروا الناقة التي أوصاهم بها نبيهم فكان هلاكهم بعذابٍ من ا . وصالح لم يكن يملك شبه رأس رجاء صالح حتى يهمله، إذن من يكون صالح هذا المتجرد من نبوته التي تهيؤه للقيادة الحكيمة، والذي أهمل المدائن وضيع الأمجاد ؟.

إنه نموذج القيادة العربية القاصرة عن أداء واجباتها والتي لا تقوى على حمل المسؤولية، والحفاظ على مجد الأمة ورخائها، فهي تشعر أن المجد مرض شديد الألم وعبء ثقيل تنوء أمثالها بحمله، لذلك يكون مصيرها الغرق دائماً. وقد عكس لنا تضييع صالح شمس الدين لرأس الرجاء الصالح هذه الحقيقة بشكل جلي، فالعرب هم الذين خسروا رأس الرجاء الصالح الذي كان بالنسبة لهم منفذاً حيوياً يتصلون من خلاله بالعالم بسبب ضعف حكامهم واستهتارهم بممتلكات الشعوب وعدم قدرتهم على التضحية من أجلهم.

ومن هنا تتبدى المفارقة بين صالح الرمز وصالح القيادة فصالح القيادة هو الذي ضيع مجد أمته بينما قوم ثمود هم الذين ظلموا أنفسهم بطغيانهم رغم محاولة صالح النجاة بهم من العذاب، وتتبدى لنا المفارقة بسخرية أكثر من خلال استغلال الشاعر لاسم الرمز (صالح) كاشفاً لنا من خلاله الطبيعة الضدية لهذه القيادة المتجردة من كل معاني الخير والصلاح.

" تمتم صالح

وهو يقلّب أوراق حكايته:

يا ا

المجد صداع لا يوصف

المجد

بحار أو صحراء

لا نحملها في الرأس

ولكن

نغرق فيها". (شمس الدين، المنازل النرد، ص81).

وتنتزع من عبد الرحمن الداخل سمات البطولة والشجاعة والعبقرية الفذة التي عرف بها فيبدو وحيداً يترصده الأعداء، يدعى لموته المتنبأ به، فهو لم يعد ذلك البطل الذي تحدى الموت وقطع نهر الفرات سابحاً فراراً من سيوف العباسيين ونجح في إحياء الدولة الأموية في الأندلس من جديد. (محمد السيد الوكيل، الأمويون بين الشرق والغرب، ص120) بل ينبأ بموته غرقاً بعد أن يطعن بسيفه وتعود جثته عبر الموج إلى بردى، ويصلب هناك في المشرق ويصبح طعاماً للوحش وسخرية لصبيان الحارة.

" نظرت بلقيس إلى أطراف أصابعها

فتجمع فوقهما ملكان:

القيصر مطعوناً بالانجيل

وعبد الرحمن وحيداً كالقرآن

يحدق في مرآة الماء

وتحدق فيه كلاب الماء

تعال إذن يا عبد الرحمن

وخذ ميتتك الأولى:

ستموت غريقاً يا أبتاه

وتحملك الأمواج إلى بردى

وستطفو جثتك الملكية فوق النهر

وسيفك مغروز في نحرك

وستصلب في الباب الشرقي

فتنهش منك الوحش

ويتفل في وجهك صبيان الحارة

مت حتى آخر موتك يا عبد الرحمن

فصراخ الوحش قريب

وصراخ الإنسان غريب كالإنسان". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص270،271).

وصورة عبد الرحمن المقتول هنا هي صورة مستمدة من قصة مقتل شقيقه الأصغر الذي قتله العباسيون وهو في سن الثالثة عشرة حين حاول الهرب مع أخيه، (الوكيل،ص120).

وقد يوحي الانحراف بشخصية عبد الرحمن من الإيجاب إلى السلب بمدى اليأس الذي أصاب الشاعر فهو يرمز بنبوءة مقتل عبد الرحمن إلى الشعور بغياب كل معاني البطولة والشجاعة والكفاح والشموخ المتمثلة في شخصه عن أرض العروبة، ولذلك فهو يقوم بدور المنبه، الذي يوقظ بلقيس تلك الفتاة العربية التي دفعها سوء ما رأت من هذا الواقع إلى الوقوع في شراك الحلم وخداع الرؤيا، فها هي ترى الفرسان الشجعان يمتطون صهوات الخيل يتقدمهم ملك مغوار لا يقل عن عبد الرحمن قوة ومهابة، لكن شمس الدين يتناقض معها في الرؤيا، فهو يرى ملكاً متأخراً والفرسان هالة من الدخان بائدة في الريح ووسيلة لنشر الوباء والموت.

" نظرت بلقيس

فأبصرت الفرسان على صهوات الخيل

ورائدهم يتقدم في بردة عبد الرحمن

ويحمل في كفيه قضيب الملك

أرى ملكاً يتقدم أم يتأخر

والفرسان دخان تذروه الريح

أم الفرسان هواء للطاعون

تبدد حلمك يا بلقيس

وخانتك الرؤيا". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص272،273).

يصور هذا الافتراق في الرؤيا، حالتين متضادتين قد تأرجح بينهما مصير أمتنا العربية:

1- حالة النصر والقوة؛ بسبب القيادة المتفانية في سبيل إعلاء شأن الأمة، وقد مثل وريث عبد الرحمن المنتصر وفرسانه الأبطال هذا النمط من القيادة.

2- حالة الهزيمة والانكسار بسبب ضعف القيادة وتقاعسها وقد عكس نقيض عبد الرحمن المهزوم وفرسانه الذين أصبحوا وبالاً على الأمة صورة هذه القيادة.

وتمثل الحالة الثانية عند شمس الدين حاضر الأمة العربية، المؤلم في حين تمثل الحالة الأولى ما ضيها المشرق والذي بات يتسلل إلى نفوس أبنائها اليائسة على هيئة الحلم.

الفصل الثاني

الانزياح الإسنادي: (المنافرة)

يعد الإسناد[1] من أهم الوظائف النحوية التي تقوم بها الكلمات في الجملة، ذلك أن الكلمة تبني "وظيفتها بعلاقتها لمجاوراتها مما سبق عليها، ومما لحقها من كلمات" (الغذامي،ص31). وهذه العلاقات السياقية والاسنادية بين الكلمات هي التي تعمل على تحقيق التجانس والانسجام بين عناصر التركيب، فالمبتدأ مثلا يحتاج إلى خبر يتلاءم معه دلالياً، وكذلك الحال أيضاً بالنسبة لبقية المصاحبات المعجمية الأخرى كالفعل وفاعله ومفعوله والمضاف والمضاف إليه والصفة وموصوفها وشبه الجملة وما تتعلق به.

وقد تفتقر اللغة الشعرية إلى مثل هذه الملاءمة التي تقوم عليها لغة النثر ولاسيما العلمي منه فهي تسعى دائماً إلى تعطيل هذه الوظيفة النحوية بخلق نوع من التنافر وعدم الانسجام بين المتلازمين النحويين لتحقيق قدرٍ عالٍ من الشعرية، فتكون الشعرية بذلك "لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب بل نقيض ذلك كله" (أبو ديب،ص28).وبناء على ذلك فقد شخّص كوهن "اللغة الشعرية باعتبارها انحرافاً عن قواعد قانون الكلام"، (كوهن،ص105) وعد "الخطاب الشعري خطاباً ناقص النحوية، بالمقارنة مع النثر وذلك في مستوى النحوية الخاص الذي تمثله الملاءمة الدلالية" (كوهن،ص106). وهو يسمي الانزياح الناجم عن عدم ملاءمة المسند للمسند إليه انزياحاً إسنادياً أو منافرة ويطلق عليه أيضاً مصطلحاً ثالثاً هو مصطلح اللانحوية المستل من المعنى المضاد للنحوية، والذي يقوم

---

(1) الإسناد مصطلح بلاغي يقصد به: "ضم كلمة أو ما يجري مجراها إلى أخرى بحيث يفيد أن مفهوم أحداهما ثابت لمفهوم الأخرى أو منفي عنه، وصدقه مطابقته للواقع وكذبه عدمها" (أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،1983م،ج1،ص201،202).

على فكرة "تعجيز الكلمات عن تلك الوظائف التي يسندها النحو إليها والتي تتحقق على مستوى الإسناد والتحديد وغير هذه المستويات" (ناظم،ص120).

وتتجلّى المنافرة في النص الشعري عند أخذ الكلمات بمعانيها الحرفية، مما يؤدي إلى خلق فجوة حادة بين الاختيارات المتحققة على المحور التراصفي والاختيارات الممكنة والتي لم تتحقق على المحور المنسقي (أبوديب،ص28). وهذه الفجوة القائمة بين المتحقق والمتوقع في الشعر والتي تعمل على إثارة الدهشة والمفاجأة هي التي تمنح الانزياح سمته الشعرية الخاصة، وهذا ما أكده ريفاتير حين قرر "أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق". (المسدي،ص86).

وقد يتم نفي أو تأويل هذا الانزياح "المنافرة" باستبدال المعنى الأول لإحدى الكلمات المكونة للتركيب بمعنى ثانٍ أي باللجوء إلى الاستعارة التي "تتدخل لنفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة" (كوهن،ص109). " فإن قوة المنافرة تتناسب مع شدة تغير المعنى الضروري لنفيها، أي تتناسب مع المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي" (كوهن،ص125).

وقد وضح كوهن هذه العملية بشكلٍ مبسط من خلال تحليله للمثال الآتي:

"الإنسان ذئب لأخيه الإنسان فإن المسند، لا يلائم المسند إليه إذا أخذَ بمعناه الحرفي أي الحيوان. إلاّ أن هذا مجرد معنى أول يحيل على معنى ثانٍ الإنسان ذئب لأخيه الإنسان يعني في الحقيقة الإنسان شرير"، (كوهن،ص109) وبذلك فقد تم "تحويل التنافر اللفظي في سياقه العادي إلى تلاؤم تركيبي في رمزيته" (عبد القادر فيدوح، شعرية الانزياح، في القصيدة الحديثة في البحرين،ص112).

وبناء على ما تقدم سنحاول أن نلقي الضوء في هذا الفصل على أهم أشكال المنافرة الماثلة في ديوان شمسن الدين، فقد شكل هذا النمط من الانزياح ملمحاً أسلوبياً بارزاً في ديوانه منذ بداياته الشعرية الأولى، وهذا ما تشهد به هذه المقطوعة التي استهل بها فاتحة قصائد الديوان:

"عارياً كان يعدو على سدرة الأرض
والأرض تعدو على غارب الماء

والماء يعدو على صهوة الدم

والدم يطفو على بقعة في الشتاء" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص19).

يكسب الشاعر الأرض والماء والدم هوية الكائن الحي من خلال إسناده الفعل يعدو للأرض والماء وإضافته الغارب للماء والصهوة للدم. وقد منحت هذه العلاقات الجديدة بين الكلمات التي تنافت فيها الدلالة مع التركيب الصورة الشعرية حياةً وحيوية لا متناهيتين، إذ أنها ساوت بين الطفل والأرض والماء والدم من حيث تلقائية الحركة.

وقد ظلت هذه الظاهرة الشعرية في تزايد ونمو مستمرين في شعر شمس الدين حتى آخر دواوينه، مما ساعد على إنتاج لغة شعرية عالية القيمة الفنية "بلغ بها منزلة الصفاء الشعري والتخاص من كل ما هو نثري". (زيتون،ص70).

وبعد البحث المتقصي في ديوان الشاعر أمكن تقسيم أشكال المنافرة عنده إلى:

1- التنافر الإسنادي
2- التنافر النعتي
3- التنافر الإضافي

أولاً : التنافر الإسنادي:

ويقسم هذا الشكل من أشكال المنافرة وفقاً لنظام تقسيم الجملة إلى قسمين:

1- تنافر الإسناد الاسمي: يتشكل هذا النمط من العلاقات الإسنادية في الشعر من خلق حالة من التنافر وعدم الانسجام بين المبتدأ والخبر اللذين يمثلان الركنين الأساسيين للجملة الاسمية القائمة في الأصل على أساس التجانس الدلالي بينهما، وقد شاعت صور المنافرة الاسمية في شعر شمس الدين بشكلٍ لافت ومن أمثلتها في الديوان قوله في قصيدة الزلزال:

"كان لا يهدر في سمعي سوى القتلى

ولا يصعد نحوي

غير أقدام الجنود

شرطة تصعد من أقبية الأرض وتجتاز حدودي

شرطة في درج السلم أو في خشب الكرسي

أو في العنق المنسي بين السيف والنطع،

وهذا وطني:

شرطة تلبسني". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص158).

لقد أُسند إلى المبتدأ "شرطة" في المقطوعة السابقة أخبار لا تتلاءم معه دلالياً، فالشرطة كما هو مألوف لا تخرج من أقبية الأرض بل تأتي من مراكز مخصصة للأمن وهم لا يتواجدون في درج السلم بل في الشوارع والأماكن العامة لحفظ السلامة والأمن. وقد يكون صعود الشرطة من تحت الأرض وحضورهم في درج السلم أمراً مقبولاً بعض الشيء لأنه قابلٌ للتحقق رغم خروجه عن حدود العرف والعادة إلاّ أنه من المحال أن تكون الشرطة في خشب الكرسي أو في العنق المهيأ للقطع، ومن المحال أيضاً أن يغدو الوطن شرطة تلبس الشاعر.

يصور لنا شمس الدين من خلال هذه اللاملاءمة بين المبتدأ والخبر حالة الحصار التي يعيشها في وطنه، فقد تنحت الشرطة في الوطن عن أداء دورها الإيجابي وأخذت تمارس دور الجاسوسية التي تعمل على مصادرة الحريات متسللة إلى كل مكان ومخترقة بوسائلها الفعالة وسلطتها النافذة كل شيء حتى الجماد والأجساد، فقد أصبحت هذه الفئة المتسلطة هي الملمح الأقوى والوحيد الذي يرى من خلاله الشاعر وطنه "هذا وطني شرطة تلبسني"، وهو يعكس بخرقه لنظام اللغة هنا والذي "يقتضي أن يكون المسند ملائماً للمسند إليه" (كوهن،ص104) رغبته الشديدة في كسر هذا الحصار. ويقول في موضع آخر من نفس القصيدة:

"أبتاه، اذن، وطني وطني وطني وطني وطني

وطني وطني وطني وطني

وطني...

في الريح صدى

(وطني):

يتردد مثل صراخ في الأبدية، أو مثل عويل في أقبية

الجلادين، إذن وطني المهجور العصفور القارب والنهر

النازف دون مياه والحنجرة المبتورة والسمك المتحجر في
قاع القلب ذهول فراشات في الضوء وحمحمة المهر
المقطوعة منه قوائمه
وخروج قطارات في الهجرة عن خطيها
قدم وقطار دم وبيارق تخرج من أمطار
الخوف الخوف الخوف الخوف" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص149،150).

لقد خرج الوطن في هذا النص عن كونه مجموعة من المعطيات المادية والمعنوية واستحال إلى مجرد ارتداد أصوات في الريح تأتي على هيئة الصراخ والعويل، وهو يقدم لنا أيضاً من خلال مجموعة من الأخبار اللاملائمة والتي توحي بالضعف والألم والموت والاستلاب، فهو: كائن ضئيل ضعيف مسلوب الإرادة "عصفور"، وقارب لا يقوى على السير لأنه في الوقت ذاته نهر نازفٌ دون مياه والنهر لا ينزف بل يجري، يسيل، يتدفق والنازف في الأصل صفة تقترن معجمياً بالدم وبما أن هذا النهر "الوطن" ينزف رغم افتقاره للماء رمز الحياة، إذن فهو نهر دموي تجري فيه دماء القتلى المسفوحين بلا سبب معقول على حد تعبير الشاعر. وقد صور على أنه: "الحنجرة المبتورة". والحنجرة لا تبتر إلاّ إذا أريد إخماد الصوت فيها، والوطن لا يكون حنجرة بلا صوت إلاّ إذا سلبت منه حريته في التعبير عن نفسه فأمسى مكبل اللسان حبيس الصوت.

وهو أيضاً: "السمك المتحجر في قاع القلب" يتحجر السمك الميت في قاع البحر وليس في قاع القلب والتحجر مرحلة تحولية متأخرة تمر بها جثة الكائن الحي بعد الموت والكائن عندما يموت ويتحجر يصبح جزءاً من السطح الذي يستقر عليه، إذن ما الجدوى من إسناد هذه الصورة الخبر إلى المبتدأ "الوطن" ؟.

إن حالة الموات التي يعيشها الوطن والتي قد طال أمدها لم تفقده مكانته في قلب الشاعر وفي قلب كل مواطن مخلص فهو مترسب في القلوب رغم غياب الحياة عن أرضه بل أنه جزء لا يتجزأ منها متحجر فيها للأبد.

ويتراءى كذلك بأنه: "ذهول فراشات في الضوء". إن الانجذاب نحو الوطن والإعجاب به هما سران خفيان يسكنان كل النفوس السوية التي ترى في الوطن مهما

كان دائماً منبع سحر مبهر ومصدر جمالٍ لا يقاوم، وإذا كان الأمر كذلك إذن فما الذي يدفع شاعراً مثل شمس الدين مفتوناً بوطنه إلى أن يقدمه لنا على أنه سحر خادع ينتهي بأصحابه إلى الموت والهلاك؟.

لقد استحال وطن الشاعر في مرحلة ما بسبب الحروب والنزاعات اللامتناهية إلى كتلة ملتهبة أحرقت كل محبيه المندفعين إليه الذاهلين به والذين ظلّوا يرون به رغم اشتعاله نوراً وليس ناراً فكان بالنسبة لهم سحراً فاجعاً سقطوا بسبب حبهم له مثل فراشات الضوء.

ثم يقدم على أنه: "حمحمة المهر المقطوعة منه قوائمه". يصبح الوطن هنا واحداً من أكثر الأصوات المعبرة عن الألم وقد يعكس هذا الحصر لهوية الوطن في معطى حسي واحد مدى هول وعظم المأساة التي ألمت به والتي فرضت عليه لغة واحدة يبث من خلالها معاناته هي لغة الألم فغدا بذلك سيمفونية من الآلام "صدى صراخ وعويل وحمحمة متألمة".

وهو أيضاً: "خروج قطارات في الهجرة عن خطيها". يحمل القطار دائماً دلالة السير واستمرار الحياة وقد يدل خروجه عن خط مساره الصحيح على الموت وتوقف الحياة فجأة، والوطن لا يكون ضلالاً مهلكاً إلاّ إذا عصفت به محنة أخرجته عن سيره الدائب باتجاه الحياة، وقد كانت الحرب الأهلية من أشد وأقوى المحن التي ألمت بلبنان في ذلك الوقت الذي أبدع فيه خيال الشاعر هذه اللوحة الشعرية المعبرة عن حال الوطن المنكوب.

وبدا أخيراً بأنه: "قدم وقطار دم وبيارق تخرج من أمطار الخوف". تتشكل هذه الصورة من أربعة عناصر تبدو في ظاهرها متباعدة رغم الارتباط الخفي فيما بينها، فقد توحي كلمتا القدم والقطار بالحيوية والحركة والمضي قدماً إلى الأمام، أما الدم والبيارق فقد يدلان معاً على القوة والشجاعة والقدرة على التضحية، ولكن سرعان ما تنتزع من هذه العناصر دلالاتها الإيجابية فهي تنبثق من مصدر يحيلها من النقيض إلى النقيض "من أمطار الخوف" والخوف كفيل أن يجعل الحيوية جموداً والحركة شللاً والقوة ضعفاً.

وقد ساعد تحول هذا المعنى المجرد إلى شيءٍ مدرك على تقوية حضوره في النفس، فقد أخرجت المنافرة بين المضاف الأمطار والمضاف إليه الخوف هذا المعنى من

لا محسوسيته وجعلته شيئاً مادياً ملموساً أمطاراً تتساقط فتصيب كل شيءٍ وكل مكان، وقد عمق الشاعر هذا الإحساس بالامتداد والانتشار من خلال تكراره لكلمة الخوف مرات عديدة. وتجدر الاشارة هنا إلى أن هذه الصورة قد جاءت مكثفة لكل المعاني التي انطوت عليها الانزياحات السابقة فقد أصبح الوطن بفعل الحرب مجرد أشياء وهياكل ومعانٍ فاقدة الحياة سلبية الجوهر.

ومما يدخل في باب انزياح الإسناد الإسمي عدم التجانس الذي يحدث بين اسم إن وخبرها وبين اسم كان وخبرها وبين أسماء وأخبار جميع الحروف والأفعال التي تدخل على الجملة الإسمية وتعمل عملها.

يقول شمس الدين في قصيدة أناديك يا ملكي وحبيبي:

"وماذا تقول النجوم

-: ان في القمح شيئاً من الدم

حتى الكلام الذي قاله زارع الحقل أمسى وريداً

ترجل اذن أيها الخارجي القديم

كل شيءٍ هنا قابل للخديعة:

النساء الرجال البحار السماء الكلاب الممالك" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص279،280).

تبدو الفجوة واضحة في هذا النص بين اسم إن "شيئاً من الدم" وخبرها الذي جاء مقدماً "في القمح" فنحن نعلم أن في القمح حياةً وخيراً وعطاء ونماء واستقراراً، لكننا لم نألفه كما قدم هنا فقد سلب عدم الملاءمة بين المسند والمسند إليه من القمح دلالة الحياة وجعله مصدراً للموت يختزن بداخله الدم مظهر الموت الذي يعلن وجوده خارج العروق تسرب الحياة من الجسد. ويتبدى عدم الألفة أيضاً بين اسم أمسى وخبرها حيث استحال الكلام الذي يعد وسيلة المرء الأساسية التي يعبر بها عن نفسه ويحقق من خلالها حريته وذاته وريداً أي وعاء للدم وقد ساعد تراسل الحواس الذي تقوم عليه هذه الصورة على تعميق الهوة بين طرفي الإسناد فالكلام معطى سمعي لا يدرك إلاّ بواسطة السمع أما الوريد فهو معطى بصري يدرك بحاسة البصر.

يؤكد هذا التحول الدموي في طبيعة رمزين أساسيين من رموز الحياة "القمح والكلام" بأن سطوة الشر والظلم قد بلغت في الوطن كل مبلغ، فقد دنس الموت كل

ملامح الحياة على أرضه وأصبح القتل هو النهاية الحتمية لكل من أراد أن يمارس أي مظهر من مظاهرها بوصفه حقاً شرعياً له، ولذلك فالشاعر يدعو للثورة على الظلم السلطوي من خلال استحضاره واحداً من أهم رموز التمرد والثورة على السلطة في تاريخنا الإسلامي "الخارجي القديم"، نسبة إلى الخوارج وهم الجماعة الذين خرجوا على علي بن أبي طالب – رضي ا عنه – رافضين مبدأ التحكيم إذ قالوا: "أخطأ علي في التحكيم إذ حكم الرجال ولا حكم إلاّ " (الشهرستاني، الملل والنحل،ص116).

وقد اتخذت هذه الفئة الثائرة على الإمام من القتال وسيلة لتحقيق أهدافها وأعتقد أن هذا ما دفع شمس الدين إلى استدعائها في هذا السياق رغم المفارقة الواضحة بين مشروعية الثورة التي يبتغيها ومشروعية ثورة الخوارج في الماضي، فقد كان خروجهم على علي باطلاً "لأنهم هم الذين حملوه على التحكيم وأن تحكيم الرجال جائز؛ فان القوم هم الحاكمون في هذا المسألة، وهم رجال" (الشهرستاني، ص116). في حين تعد الثورة على الظلم والاستعباد حقاً للأفراد وواجباً عليهم.

وثمة مثال أخير يتجلى فيه التنافر بين اسم تكون وخبرها وهو مستل من قصيدة "منحدراً من طرف النار":

"ناديت أيا سكان القصر تعالوا فأنا أدعوكم

لمباهلة في طرف الصحراء تكون الريح لها العراف، ويسقط

فيها الباغون على أطراف خناجرهم فتبددهم ريح الوادي". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص180).

يدعو الشاعر سكان القصر رمز السلطة الظالمة أو القوى المعتدية من الغرب للمباهلة وهو يقوم بذلك بفعلٍ مشابه لفعل النبي – صلى ا عليه وسلم –حين دعا أهل نجران للمباهلة بعد أن حاجوه في عيسى عليه السلام، وكان ذلك بأمر من ا - سبحانه وتعالى- "**فمن حاجك فيه من بعد ما جاءك من العلم فقل تعالوا ندع أبنناءنا وأبناءكم**

ونساءنا ونساءكم وأنفسنا وأنفسكم ثم نبتهل[1] فنجعل لعنة ا على الكاذبين" (آل عمران، آية61)**.**

لكن أهل نجران لم يحضروا لدعوة النبي هذه فقد رأوا بعد أن تداولوا أمرهم بينهم إنه من الأسلم لهم ألاّ يتباهلوا مع محمد عليه السلام حتى لا تحل عليهم لعنة ا [1].

وما يهمنا في هذا النص هو الدور الذي أسنده الشاعر للريح في هذه المباهلة الشمسية، فقد جعلها عرافاً يتنبأ الغيب وهذا ما لا ينسجم في حقيقة الأمر مع طبيعة الريح، فالريح قد تكون مدمرة عاصفة قوية شديدة ولكنها لا تكون عرافاً إلا في عالم شمس الدين الشعري الذي حملت فيه الريح كما أوضحنا سابقاً دلالة الثورة، وقيام الثورة الحقة هو الذي يسعفنا على التنبؤ بنهايات الصراع بين الحكومات الظالمة والشعوب المظلومة من جهة وبين الشرق والغرب من جهة ثانية كونها القوة الوحيدة القادرة على دحر المعتدين وحسم الموقف لصالح الحق.

2- منافرة الإسناد الفعلي..

تقسم الجملة الفعلية في الدرس النحوي إلى قسمين: جملة لازمة وجملة متعدية. تتشكل الأولى من فعل وفاعل، في حين تتشكل الثانية من فعل وفاعل ومفعول به. ولكي تؤدي هذه الجملة وظيفتها على مستوى الخطاب العادي تستوجب الملاءمة التامة بين العناصر المشكلة لها إذ "ينبغي للمسند إليه أن يندرج في مجال تناله دلالة المسند" (كوهن، ص108)**.**

وقد تتنافى هذه الحالة من الانسجام مع طبيعة لغة الشعر حيث تستدعي الوظيفة الشعرية "الوظيفة المهيمنة" في هذا الفن الأدبي نوعاً من التباعد واللاتجانس بين مكونات

---

[1] ثم نبتهل "ثم نتباهل بأن نقول بهلة ا على الكاذب منا ومنكم، والبهلة بالفتح والضم اللعنة، وبهلة ا لعنة وأبعده من رحمته من قولك "أبهله" إذا أهمله وناقة باهل لا صرار عليها وأصل الإبتهال هذا" (الزمخشري، الكشاف، ص368).

[1] "روي أنه لما دعاهم إلى المباهلة قالوا: حتى نرجع وننظر. فلما تخالوا قالوا للعاقب وكان ذا رأي فيهم: يا عبد المسيح؛ ما ترى؟ فقال وا لقد عرفتم يا معشر النصارى أن محمداً نبي مرسل، وقد جاءكم بالفصل من أمر صاحبكم، وا ما باهل قوم نبياً قط فعاش كبيرهم ولا نبت صغيرهم، ولئن فعلتم لنهلكن فإن ابيتم إلا إلف دينكم والإقامة على ما أنتم عليه، فوادعوا الرجل وانصرفوا إلى بلادكم". (الزمخشري، ص368).

الجملة الشعرية ولذلك فقد "وصف النقاد المحدثين النص الذي يحقق قدراً عالياً من الشعرية بأنه قائم على سعة الفضاء، الذي تحققه الصورة القائمة بين طرفين متباعدين أو غير متجانسين". (الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل،ص57).

ويبدو أن شمس الدين قد حقق لنصه هذا المستوى من الشعرية من خلال خرقه لنظام الجملة ولاسيما الفعلية، فهو كثيراً ما يسند الفعل التام إلى فاعل لا يتوافق معه دلالياً أو يعديه إلى مفعول لا تناله دلالة ذلك الفعل، ومن ذلك قوله في قصيدة الطوفان:

"آه الدم الآن يمتد حتى يوازي الأقاليم

تجري به الفلك

تعدو خيولٌ وتغتال فرسانها

جارفاً

جارفاً

ترتديه النواعير

أو يرتمي في جرار الصبايا وفي أعين الطير

هذي عيون تشظت دماً

حاذري:

إنه الآن يعدو على غيمة في رياح تناديه

يطفو على بقعة في شتاء قديم". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص24،25).

لقد أصبح الدم غطاء للأرض وموطناً للسفن آخذاً صورة البحر من خلال تعديه الفعل تجري إليه بواسطة حرف الباء، وهو يبدو لباساً تتزين به النواعير التي استحالت إنساناً بسبب إسناد الفعل ترتدي إليها، ولم تقتصر الأنسنة على النواعير بل تعدتها إلى الدم نفسه فأخرجته من دائرة المفعولية إلى الفاعلية فهو لم يعد ذلك السائل الذي يسيل وينزف بفعل فاعل، بل أصبح حر الحركة يرتمي من تلقاء نفسه في جرار الصبايا وفي أعين الطير ويعدو على الغيمة التي استحالت هي الأخرى إنساناً يناديه.

يبدو من خلال هذه الإسنادات الفعلية غير المألوفة أن الدم قد اكتسب هوية الماء فهو بالإضافة إلى أنه يقوم لكثرته بدور البحر في تغطية الأقاليم وتسيير السفن يحتل بعض الأماكن التي يتواجد فيها الماء على الأرض "النواعير، جرار الصبايا"، ثم

يتجاوزها إلى السماء فيسكن ظهر الغيم ثم ما يلبث أن يلتصق بالماء نفسه "يطفو على بقعة في شتاءٍ قديم"، وقد يمنحه هذا التقاطع والتداخل مع الماء في هوية واحدة سمة الحياة التي لا يكون سيلانه على الأرض إلاّ ثمناً لها. وهو لا يتّحد مع الماء في هوية واحدة حسب، بل أنه يتفوق عليه فقد أصبحت الغيمة الواهبة الحقيقية للماء تحت قدميه يعدو عليها وهو يعتلي الماء الذي غدا بقعة من شتاء قديم أمام هذا البحر الدموي الجارف الذي امتد حتى إلى أعين الطير في السماء، ولذلك فالشاعر يقول: حاذري، لينبه بأن فعل الدم قد أصبح أقوى من الماء في مسألة خلق الحياة وبعث الصحو الثوري من الموت، وبناء عليه فهو يخاطبه باسم الماء بدلاً من الدم:

"يا ماء طهر

فقد أقبلت خيلهم من ضفاف التواريخ

تعدو

وتنشق عنها جيوب الرمال". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص25).

ويحث على الطهارة به في موضع آخر جاعلاً إياه إلهاً.

"قال اسمع يا ولدي:

هذا زمن غلبت فيه الروم

فإذا ما اهتز السيف المرجاني

على عنق الطفل المفطوم

فأقرأ : "سبحانك"

ثم اغمس كفيك بساقية النيل المسموم

وتوضأ بالدم...

اغسل وجهك بالزقّوم

فالدم..

الدم..

الدم..

هو الحي القيوم " (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص55،56).

ويستمر شمس الدين في إعطاء الدم هذه السمة الإحيائية معتمداً في ذلك أيضاً على آلية تنافر الإسناد الفعلي، فهو يقول في قصيدة غيم لأحلام الملك المخلوع:

"مرة

ناديت منعطف السما:

يا غاسلاً صدأ التوابيت التي

متنا على خشباتها من دونما كفن

غسل الرصاص قذارة المدن

غسل الرصاص قذارة المدن". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص203،204).

تبدو الفجوة مسافة التوتر واسعة في قول الشاعر "غسل الرصاص قذارة المدن" فقد أسند الفعل غسل والذي يثير فينا كل معاني النقاء والصفاء والطهارة إلى الرصاص باعث الموت والألم، وهذا الإسناد في حقيقته خارج عن نطاق محور الاختيار الذي يفترض أن يتصاحب الفعل غسل مع: الماء، المطر، الغيم، السحاب، البحر، النهر، السماء. وقد يفترض بعض المعاني المجازية التي تتناسب في دلالاتها الإيجابية مع دلالة ذلك الفعل من مثل: الحب، السلام، الوئام. أما الرصاص فقد يتوافق دلالياً وفقاً لمحور الاختيار مع: قتل، أمات، أصاب، جرح.

يصور هذا الخرق لنظام اللغة والذي أضفى على هذا النص بعداً جمالياً مأساة الوطن النازف الذي قام فيه الرصاص لكثرة القتل بدور الغيم، فقد فجر الدماء من الأجساد كما تفجر السحابة المطر، تلك الدماء التي طهرت بسيلانها مدن البلاد من كثير من القهر والظلم اللذين كانا يحيقان بأهلها.

ومن أمثلة المنافرة الفعلية أيضاً قوله في قصيدة الزلزال:

"وأحبك

حين أتيتك في منتصف الدهر أفتش عنك وجدت رصاصاً

محتفلاً

وشوارع تمضغ وهوهة الدم، وأرصفة خرساء، وأبنية ترحل

أو تتهاوى مرهقة

ووجدتك في وجهين فلم أعرفك

صرخت وعلقت الصرخة فوق سمائك
مثل الشلال وقلت إذن سبقتني
الحرب إلى وطني". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص160،161).

يستوقفنا في هذه المقطوعة انزياح اسنادي تنعدم فيه الملائمة بين الفعل وفاعله ومفعوله وهو ينحصر في قول الشاعر "وشوارع تمضغ وهوهة الدم" لقد أخرجت الشوارع بسبب إسناد الفعل تمضغ إليها من عالم الجماد وأصبحت تنتمي إلى عالم الأحياء فالمضغ كما هو معروف عملية مختصة بالإنسان والحيوان فقط ولا تتسنى لغيرهما من المخلوقات الأخرى، ومما ضاعف من درجة الانزياح في هذه الجملة الشعرية أن الشوارع تمضغ شيئاً لا ينتمي إلى جملة الأشياء التي تؤكل وتمضغ كالطعام أو اللحم أو العشب، فهي تمضغ وهوهة الدم، والوهوهة وفقاً لإيحاء السياق المرتبط بالمعنى المعجمي هنا هي صوت يعبر عن شدة الحزن والألم.[1] وقد أضافها الشاعر للدم ليشخص منه كائناً حزيناً متألماً، فكأن آلام القتلى وأحزانهم قد امتدت إلى دمائهم المتسربة من العروق بعد أن فارقت أرواحهم الأجساد فأخذت تتوهوه بدلاً منهم. وبما أن الوهوهة هي معطى سمعي فقد نتوقع أن تسمع لكن من المحال أن تستحيل شيئاً ملموساً يؤكل ويمضغ وخصوصاً أنها قد أضيفت إلى الدم الذي هو سائلٌ قد تتشربه الشوارع أو تصطبغ به لكن لا تمضغة البتة. وقد ساعد تجاوب هذه الحواس الثلاثة الذوق والسمع والبصر على توسيع فضاء هذه الصورة الشعرية التي جعلت من الدم طعاماً للشوارع معبرةً عن كثرة المجازر الإنسانية التي أشبعت شوارع بيروت الحبيبة بالدم، فأصبحت أرصفتها بسبب غياب الحياة عنها خرساء لا تسمع فيها غير أصوات الرصاص ولا ترى فيها غير مشاهد الموت والدمار.

ويقول في قصيدة بعنوان صباح التعب:
"نظرت بلقيس إلى المرآةِ
فعانقها حجر
فبكت

---

[1] الوه: الحزن. ويقال وه من هذا وه ، كما يقال: أفّ أفّ. وهوه في صوته: جزع فردده و – المرأة صاحت في الحزن، والوهوهة: صوت في حلق الفرس يكون في آخر صهيله. (المعجم الوسيط،ص1061).

قالت:

من يقذفني للموج فهذا الكون محيط اللذة

والأبدان قوارب مهجورة

من يقذفني كالهدهد

أو

كالطابة فوق مياه الأسطورة ؟ ". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص272).

تبدو خيبة الانتظار كبيرة في قول الشاعر "فعانقها حجر" حيث أسند الفعل عانق الذي يختص بالإنسان الملتهب بالمشاعر إلى سيد الجمادات ومنبع البرود "الحجر" وقد كان من المتوقع أن يقول الشاعر فعانقها حبيبها، عاشقها، فارسها؛ وقد يفرض السياق معنيين مجازيين: وجهها، جمالها كونها كانت تنظر في المرآة، أما أن يكون المعانق حجراً فهذا ما لم تألفه الذاكرة.

تجسد هذه الفجوة التعبيرية الناجمة عن عدم ملاءمة المسند للمسند إليه حالة من حالات الركود التي يعيشها المرء في هذا الزمان، فقد تدل معانقة الحجر على موت المشاعر وتبلد العاطفة وغياب الحب والمحبين الأمر الذي دفع بلقيس بعد موت فارسها-عبد الرحمن – إلى محاولة الهرب من هذا الواقع الذي فقدت فيه الأجساد بسبب تحجر المشاعر قيمتها إلى عالم الأسطورة.

ولنتوقف الآن عند نموذج آخر تتجلى فيه المنافرة من خلال التعدية يقول شمس الدين في قصيدة من مراثي فاطمة:

"كان يرتب فوق المنضدة الخشبية

كل حوائجه:

تبغاً

وسعالاً

وكفَن

وديوناً لا تسقط حين يموت

ويرتب وجه حبيبته. (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص172).

يجمع الشاعر في هذه الفقرة الشعرية بين التبغ والسعال والكفن والديون ووجه الحبيبة بوضعها تحت مسمى واحد "كل حوائجه" وهي أشياء لا يمكن أن تلتقي أو تتواجد معاً في حيز واحدٍ أبداً، وهو يعدي الفعل يرتب إلى جميع هذه الحوائج رغم أن معظمها لا يتناسب وطبيعة ذلك الفعل لأنها أشياء غير قابلة للتشكل المادي الذي يؤهلها لأن تُمسك وترتب، فالسعال الذي يشكل حالة مرضية يدرك بواسطة السمع ومن المحال أن تناله قبضة اليدين، أما الديون التي تعكس لنا وضعاً اجتماعياً معيناً فقد يكون ترتيبها بجدولتها في الذاكرة أو بتسجيلها على الورق وليس بترتيبها ووضعها على المنضدة كالأشياء، أما وجه الحبيبة فهو عبارة عن صورة ذهنية متشكلة في المخيلة أو الذاكرة يستحيل على المرء لمسها وامتلاكها، ولعلّ شمس الدين قد أراد أن يقدم لنا من خلال هذه المنضدة الخشبية هوية الجنوبي، الذي لم يعد يملك في هذه الحياة مع نبتة التبغ التي أصبحت من أخص خصائصه لارتباطها ببيئة الجنوب سوى المرض وانتظار الموت والفقر والحب.

ومن ذلك قوله في قصيدة غيم لأحلام الملك المخلوع

"قومي نتزود من إسفلت مدينتنا

من وحل الشارع

من كسل المقهى الشعبي ومن أصوات الباعة

في الأحياء طنين ذبابات الميناء

وحشرجة العربات إذا امتزجت

في لحم أصابعنا" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص198).

يكسر الشاعر بنية التوقعات لدى المتلقي حين يعدي الفعل "نتزود" بوساطة حرف الجر "من" إلى مفعولات لا تنالها دلالة ذلك الفعل، فالإنسان يتزود بالطعام والشراب، وقد يتوقع استخدام هذا الفعل استخداماً مجازياً كقولنا نتزود بالمعلومات أو بالمعرفة أو بالعلم أما أن يكون التزود من العناصر التي أرادها الشاعر "إسفلت مدينتنا، وحل الشارع، كسل المقهى الشعبي، أصوات الباعة فهذا خروج عن المعهود يؤكد مدى حرص الشاعر على ممارسة حب الحبيبة وحب الوطن في آن معاً، فهو لا يشعر بالامتلاء إلاّ إذا تجول في مدينته برفقة الحبيبة فعانقت قدماه شوارعها وتلطخت بوحلها،

واستأنست نفسه بزيارة المقهى، فكحل ناظرية برؤية زبائنه الذين يتململون كسلاً في سبيل قضاء فراغهم، وأطرب أذنية بسماع أصوات الباعة؛ فهو يباشر حب الوطن من خلال التجوال فيه والالتحام بأهله الكادحين مستمتعاً بمشاهدة مظاهر الحياة على أرضه.

ثانياً: التنافر النعتي:

يعرف النحاة النعت بأنه "التابع المكمل متبوعه ببيان صفة من صفاته". (ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك،ج2 ص178). والمكمل يكون عادة منسجماً ومطابقاً للطرف الذي يكمله لأنهما يشكلان معاً وحدة دلالية متكاملة.

وقد يقل أو يتلاشى هذا الانسجام بين الصفة والموصوف في لغة الشعر حيث يسند إلى الموصوفات صفات لا يعقل أن تتصف بها من مثل وصف الليل بالبياض أو الحمق والشمس بالبرودة أو السواد والحب بالعذوبة. وهذا اللاتجانس يجعل الصفة عاجزة عن أداء الوظيفة التي يسندها النحو إليها في لغة الخطاب العادي فـ "النعت يلعب عادة دور التحديد بطبيعته وأن كل نعت لا ينجز هذا الدور يعتبر انزياحاً أو صورة". (كوهن،ص138). وانحراف الصفة عن أداء وظيفتها اللغوية في الشعر لا يلغي قيمتها التعبيرية فهي تنحرف لتخلق معاني جديدةً تمنح النص سمة شعرية رفيعة، فالشعر حسب رأي فاليري "لغة داخل اللغة، نظام لغوي جديد يتأسس على أنقاض القديم وبواسطته يتشكل نمط جديد من الدلالة" (كوهن،ص129).

وقد حفل ديوان شمس الدين بمثل هذا النمط من الانحراف ومن ذلك قوله في قصيدة فاتحة للنار في خرائب الجسد:

"ولتنصب مشنقتي

أو

مملكتي

في منتصف الريح المرجانية

عرشي

أو

مشنقتي". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص38).

يصف الشاعر الريح في هذه المقطوعة بصفة تتنافى مع طبيعتها خالقاً فجوة حادة بين الصفة والموصوف، فالريح قد تكون مدمرة قوية شديدة عاصفة لكن من المحال أن تأخذ شكل المرجان وتصير مرجانية، فهي تمتاز بسرعة الحركة وسهولة الانتشار في حين يعرف المرجان بشدة صلابته وبطء نموه وانتشاره.

ويبدو أن الجمع بين هذين العنصرين الموحيين بالمرونة وسرعة الانتشار تارة وبالصلابة والثبات تارة أخرى هو الأسلوب الأمثل الذي يستطيع الشاعر أن يجسد من خلاله صلابة القوة وصعوبة التحديات التي أخذ يواجهها في وطنه والتي أصبحت بسبب قوتها وقدرتها على التمركز والسيطرة تطوقه من كل جانب كما تطوق الريح البشر والمرجان البحر وهو يعلن أنه لن يجبن أو يتخاذل في وسط هذه الظروف القاسية بل أنه سيناضل حتى ينال إحدى الحسنيين: النصر "عرشي، مملكتي" أو الشهادة "مشنقتي".

ويقول ايضاً في قصيدة الزلزال:

" هذا دمه الساطع في الشارع ينمو

دمه الباسق ينمو

دمه الشاهق حتى نجمة الليل الحزينة

دمه الرائب كالثلج على كأس الجبال

دمه الأبيض حتى الإشتعال

يا بلاد الثلج أني دافيء حتى الجمام

وبقلبي ظمأ للزمهرير

يا بلاد الثلج ما للثلج لا يسقط من مليون عام؟

ودمي يقتله لفح الهجير". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص157).

ينسب الشاعر للدم صفات لا يعهد أن تقترن به في لغة الخطاب العادي حيث أن كل واحدة من هذه الصفات تختص معجمياً بألفاظٍ محددة يخرج الدم عن نطاقها، ويمكننا ايضاح ذلك كالآتي:

الساطع: الضوء ، النور

الباسق: الشجر، النخيل

الشاهق: البناء، الجبل

الرائب: الحليب، اللّبن

الأبيض حتى الإشتعال: الثلج.

أما الدم فقد يتصاحب معجمياً مع الصفات التالية: النازف، الذكي الطاهر، النقي، الأحمر.

يأخذ دم الشهيد من خلال هذه اللاملاءمة في النعوت هوية كثيرٍ من العناصر الأساسية للحياة فهو يستحيل ضوءاً وشجراً عالياً مثمراً ومأوى كبيراً عظيماً ولبناً وثلجاً، وكيف لا يكون كل هذه العناصر الحياتية مجتمعة وقد أصبح هو الشريان الوحيد الباعث على الحياة في الوطن الذي غابت عنه كل بواعث الحياة، فغدا بذلك هو المظهر الأعلى والأكثر بروزاً ولمعاناً في هذا الوطن، آخذاً في النمو والازدياد الأمر الذي دفع شمس الدين إلى التساؤل عن عدم سقوط الثلج، رمز الحياة والتجدد والخير والعطاء فهو يشتهي البرد في وطن الثلج أي السلام والأمان والاستقرار فقد لفحته الحروب بلهيبها.

أما النموذج التالي فهو مأخوذ من قصيدة أربعة وجوه في مرآة مكسورة:

" ما بين الموت وبين الموت

أرى عجباً

طفلاً قمري الوجه

فماً

ذهباً

ويداً ....

أشلاء ينبت منها الورد

ينسقها عصباً، عصباً". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص62).

تبدو المفارقة واسعة في هذا النص بسبب البعد بين الوصف والموصوف في قول الشاعر " أشلاء ينبت منها الورد ينسقها عصباً، عصباً". فهو يخرج الأشلاء من سلبيتها حيث أنها لم تعد ذلك المظهر المرعب للموت بل أصبحت منبتةً للورد الذي أخذ يعيد ترتيبها وتنسيقها من جديد وهو بهذه الصورة المفارقة يبعث الحياة من قلب الموت، فالأشلاء توصف عادة بأنها مخيفة نازفة متناثرة، أما أن تأخذ هذه الصفة المشرقة التي

جعلتها مصدراً للحياة والجمال، هذا ما لم تألفه الذاكرة أبداً، ويبدو أن الشاعر قد أراد أن يساوي من خلال هذا التناقض بين الصفة وموصوفها الأشلاء ببقية رموز الحياة الأخرى التي تراءت له في لحظة الموت وهي:

1- الطفل والفم رمزا الاستمرار والبقاء.

2- الذهب الدال على الجمال وزهوة الحياة.

3- اليد رمز الفعل والقوة والحركة.

وهو يؤكد من خلال هذه المساواة تلك الحقيقة التي أصبحت عقيدة راسخة في نفوس الكثيرين من أبناء الأمة فالموت من أجل الحق لا يزهر إلاّ حياةً أكثر جمالاً وبهاء من السابق.

ولنتوقف أيضاً عند نموذج آخر مقتبس من قصيدة الهدهد:

" لا تأخذ تاج فتى الهيكل"
وارحل
فالهدهد مات
وتناثر لحم فتاك على الطرقات
- تبكي –
ما نفع مراثيك المقلوبة؟
ولى، يا صاحِ، زمان الأعجوبة
وتدلّى
من ثقب الألف المطعونةِ
رأس الياء
لم يبق لنا
غير اللغة
الحولاء". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص653،654).

يصور عدم الملائمة بين الصفة والموصوف في قول الشاعر "اللغة الحولاء" اللغة بأنها عين أو طفلة أو امراة سقيمة الرؤية فالحول هو مرض يصيب العين ويوصف المصاب به من جنس الذكور بأنه أحول ومن جنس الإناث بأنها حولاء وقد تبطل نسبة

هذه الصفة إلى اللغة دورها كأداة أساسية للتعبير وتلغي قدرتها على الإبانة والإفصاح الصحيحين، فاللغة قد تكون واضحة، معبرة، موحية، غامضة، مبهمة، أما أن تكون حولاء فهذا لا يعقل. وقد يكشف لنا هذا التصاحب اللامتجانس بين الصفة والموصوف حالة من حالات السقم التي أصابت الأمة وهي حالة العمى الرؤيوي وعدم القدرة على الاستبصار وقد رمز الشاعر لهذه الحالة بموت الهدهد[1] وبما أن اللغة هي لسان حال الأمة كونها الوسيلة الوحيدة المعبرة عن فكرها ورؤاها فلا بد أن تكون سقيمة بسقمها.

ويقول في افتتاحية ديوانه الثامن الموسوم بـ "يحرث في الآبار":

" ميم"

فلاح الغيب

وساقية الأسرار

يحفر أحياناً في القلب

ويحرث أحياناً في الآبار

أثلام الماء على سكته

تنشق

فيخرج منها زبد مبهم

يأخذ "ميم" الماء بكفيه

كما يأخذ قمح الموسم

ويحدق فيه

فيبصر صورته

تتماوج بين يديه

فيضغط حتى لا تفلت من بين أصابعه عيناه".(شمس الدين، يحرث في الآبار،ص7).

يقدم شمس الدين نفسه الشاعرة التي يرمز لها بحرف الميم الحرف الأول من اسمه "محمد" من خلال مجموعة من الانزياحات القائمة على التغريب بين المضاف والمضاف إليه "فلاح الغيب"، وساقية الأسرار"، وبين الفعل وشبه الجملة المتعلقة به "يحفر أحياناً في القلب، ويحرث أحياناً في الآبار"، وبين الصفة وموصوفها "زبد مبهم"

---

[1] ينظر تحليل علي مهدي زيتون لرمز الهدهد عند شمس الدين في كتابه السابق،ص93-95.

وقد يدل كل انزياح من هذه الانزياحات على سمة من أهم السمات الكامنة وراء خلقه الشعري، فهو: "فلاح الغيب وساقية الأسرار". الفلاحة لا تكون في الغيب بل في الأرض والساقية لا تُمد الأرض بالأسرار ولكن بالماء، ولا يقتصر التنافر في هذين التركيبين على هذا الجانب حسب فقد تبدو المسافة واسعة بين طرفي الإضافة كون الفلاحة والسقاية هما فعلان ماديان ملموسان يصعب أن يضافا إلى الغيب والأسرار اللذين هما شيئان غير مدركين، وقد يكشف لنا هذا البعد بين المضاف والمضاف إليه عن صفتين من أهم الصفات التي شكلت شخصية شمس الدين الشعرية فمكنته من امتلاك زمام الشعر، وهما:

1- قوة الحدس التي جعلته نبياً قادراً على استنباط النبوءة الصادقة واستجلائها في قرآن أشعاره.
2- صفة الثقافة والعلم التي مكنته من إظهار كثير من أسرار الكون والحياة والنفس الإنسانية في شعره، وقد كانت رموزه الشعرية هي المرآة التي عكست لنا بعض هذه الأسرار جامعة علمية العلم وشعرية الشعر في إطار واحد.

وهو: "يحفر أحياناً في القلب ويحرث أحياناً في الآبار". ان الحفر والحراثة هما عمليتان تمارسان عادة في الأرض لاستخراج الماء منها ولتهيئتها للزراعة، وقد شكل مكمن المشاعر "القلب" وأعماق النفس الإنسانية "الآبار" لدى شمس الدين أرضاً خصبة يتغلغل في أعماقها ملقياً بذرة إبداعه فتنبثق من بطنها الأشعار التي تنساب على شفتيه كما تنشق قنوات الماء على سطح الأرض والزبد الذي يخرج من هذه الماء "الأشعار" هو زبد مبهم والإبهام يوحي دائماً بالسواد والظلام والانغلاق وهذا يتنافى مع ما يتصف به الزبد من شدة البياض، وقد يرمز الزبد هنا إلى رؤية الشاعر الشعرية التي هي خلاصة أشعاره، وقد جاءت مبهمة لأنها رؤية عميقة يتطلب استخراجها والكشف عنها بحثاً متقصياً وقدرة تأويلية عالية.

ثالثاً : التنافر الإضافي:

ومما يدخل في باب المنافرة في الشعر أيضاً اللاتجانس الإضافي الذي يقوم على عدم ملاءمة المضاف للمضاف إليه "إذ تعد الإضافة من باب المتلازمات، لأن المضاف

والمضاف إليه يشكلان في اللغة بنية متكاملة دلالياً لهذا نتوقع أن تأتيا متجانستين". (الرواشده، فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل،1999،ص50).

وقد يخيب هذا التوقع في لغة الشعر التي تعمل على تحطيم نظام هذه الوحدة التركيبية بخلق فجوة حادة بين طرفيها.

وقد أسهم ورود هذا النمط من الإضافة عند شمس الدين بكثرة في إعلاء شعرية نصه الشعري ومن أمثلته في الديوان قوله في قصيدة فاتحة للنار في خرائب الجسد:

" للنسر الجائع، للبلبل في المطر الوحشي
وللطفل المذبوح على عتبات النهر
لموسيقى الأفلاك وللفوضى الكونية
أنزف من رئتي الشعر وأرفعه
كالجرح الشاخب في نافورة هذا العصر
وأفض دم الأشجار
دم الأمطار
أشق ضريح النار بحنجرتي". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص33).

يتجاوز الشاعر حدود العبارة النثرية حين يضيف الدم للأشجار وللأمطار والضريح للنار خالقاً هوة تعبيرية بين المضاف والمضاف إليه فلفظة الدم لا تنسجم مع لفظتي الأشجار والأمطار من حيث التصاحب المعجمي وكذلك الحال بالنسبة للضريح وللنار، فهما لفظتان متباعدتان دلالياً ويمكننا إيراد المصاحبات المعجمية المتوقعة مع كل لفظة من هذه الألفاظ كالآتي:

دم: الشهيد، القتيل، الطفل، الرجل، المرأة، الإنسان، الحيوان.

ضريح: الطفل، الرجل، المرأة، الشهيد، القتيل.

ولعل الشاعر قد لجأ إلى مثل هذه التراكيب المنزاحة ليظهر ما لأشعاره من قدرة على البعث والفعل الخلاّق فهو بعد أن يخرجها من صدره على هيئة دم الحياة جامعاً بين "الشعر والدم والماء ونسمة الحياة" (زيتون،ص15) يبعث من خلالها النضارة في الشجر ويفجر مياه المطر ويوقظ الثورة الكلامية "النار" من موتها. ويقول في قصيدة الطائر:

"   سأدق منافذ

باب ا وأحمل فوق يدي

القربان أبي المقتول

أخي المقتول

أنا المقتول

أضم يدي

وأضمخها بدخان التبغ ورائحة الأرض العطشى

فرصاص الفجر صلاة الفجر دم ينساب

على الخوذ الفولاذ أحبك خاف جدار الدم

أحبك يا امرأة الوجه الطفلي ويا حنّاء

فجيعتنا". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص115،116).

يستوقفنا في هذه المقطوعة ما ورد فيها من تراكيب إضافية غريبة خرج بها الشاعر عن إطار المألوف اللغوي، فقد أضاف الدم للجدار والحناء للفجيعة رغم المسافة الدلالية التي تفصل بين المضاف والمضاف إليه في كلا التركيبين، فالجدار يتناسب دلالياً وفقاً لمحور الاختيار عند ياكبسون أو المحور المنسقي كما يسميه أبو ديب مع: المنزل، البيت، السجن، أما الحنّاء فقد يتناسب مع: العرس، الفرح، الشهيد.

يعبر الشاعر من خلال هذه العلاقات الإضافية الجديدة عن مدى حبه وتمسكه بأرضه الحبيبة التي يفتديها بأبيه وأخيه ونفسه، معلناً حبه لها رغم ارتفاع الدم فيها بوجه الحياة، ذلك الدم الذي تقمص كل الأشياء على ترابها فصار "نسغاً للقتل والقداسة" (زيتون،ص23) "فرصاص الفجر صلاة الفجر دم ينساب" جاعلاً منها خضاباً للموت رغم لمحة الحياة المشعشعة من وجهها الأنثوي "يا امرأة الوجه الطفلي ويا حنّاء فجيعتنا" وقد توحي إضافة الحناء للفجيعة بهذا المضمون المزدوج الدلالة فالدم الذي صبغ الأرض بحمرته وإن كان لوناً للموت إلاّ أنه يحمل في ثناياه بذور الحياة والبقاء والاستمرار.

أما النموذج التالي فقد يستدعي عرضه وتحليله تناول قصيدة بأكملها وهي قصيدة برق الخائف، يقول شمس الدين:

" يلمع برق الخوف على أكتاف مدينتنا

يلمع فوق ظهور منازلها الحدباء

يلمع برق الخوف على بقع الماء
لا تسمع فوق الإسفلت
سوى خطوة كلبٍ خائف
لا تبصر فوق الأسلاك المتدلية الأمعاء
سوى ريش خائف
أمشي في الشارع وحدي
لا أبصر غير ثياب خائفة
تمشي خلفي
وأخاف
أتدافع في كل جهات الشارع
كالملدوغ ويلطمني خوفي
أتلاشى
حتى لا تبصرني عيناي". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص513،514).

يضيف الشاعر البرق في هذه القصيدة الذي هو معطى مادي ملموس تدركه الأبصار بوضوح إلى الخوف الذي هو عبارة عن شعورٍ داخلي لا يقع تحت الحواس. وقد تكسبه هذه الإضافة صفة اللمعان التي تتناقض مع الطبيعة السوداوية لهذا الشعور وثمة تناقض ثالث يتبدى لنا من خلال هذا التركيب الإضافي، ففي حين يتسم البرق المتشكل من الضوء بسرعة الحركة يعرف الخوف بقدرته على إبطاء الحركة وتعزيز السكون، وقد ظهر هذا التناقض القائم على الجمع بين الحركة والسكون في كثير من التعابير الشعرية عند شمس الدين الأمر الذي دفع منار فتح الباب إلى اعتبار هذه السمة منبع الصورة الشعرية بالنسبة له، فهي تؤكد بـ "أن تفجير الصورة الشعرية في كثير من القصائد إن لم يكن فيها جميعاً ينبع من ذلك التعارض المدهش بين الحركة الديناميكية والسكون". (منار حسن فتح الباب، المجموعة الكاملة لشمس الدين، أرض الزهور والخطاب الشعري، 10/ أيار1993،). وقد تتجلى شعرية المنافرة في هذه الصورة القائمة على التغريب بين طرفي الإضافة من خلال إدراكنا للأمور التالية:

1- إن إضافة الشيء المدرك إلى غير المدرك تمنح المضاف إليه قدرة على التجسد والتشكل والتبلور الأمر الذي يجعله أكثر تمثلاً وحضوراً في النفس.

2- إن صفة اللمعان المكتسبة من هذه الإضافة لا توحي بالإشراق والنور بقدر ما توحي بالظهور والبروز والهيمنة.

3- وقد يدل التقاء الحركة مع السكون على قوة وسرعة انتشار هذا الشعور المميت الذي امتد إلى كل الآفاق وأصاب معظم الكائنات في هذه المدينة المرعوبة، فهو جاثم على الأرض "يلمع برق الخوف على أكتاف مدينتنا، يلمع فوق ظهور منازلها الحدباء"، ومستقر على الماء، "يلمع برق الخوف على بقع الماء"، متمركز في السماء "لا تبصر فوق الأسلاك المتدلية الأمعاء سوى ريش خائف"، قد أصاب الحيوان "لا تسمع فوق الإسفلت سوى خطوة كلب خائف، لا تبصر فوق الأسلاك المتدلية الأمعاء سوى ريش خائف"، وسكن الإنسان "أمشي في الشارع وحدي لا أبصر غير ثياب خائفة تمشي خلفي وأخاف". وقد عمد الشاعر إلى استعمال كثير من الألفاظ الدالة على الخوف "خائف، خائفة، أخاف، خوفي"، مستعيناً في بعض الأحيان بالانزياحات النعتية "ريش خائف، ثياب خائفة"، لإظهار مدى سيطرة هذا الشعور على هذه المدينة.

4- تذكرنا الإشراقة المفاجئة للبرق التي تأتي على هيئة ارتجافة ضوئية بتلك الهزة أو الرعشة التي تنتاب الإنسان عندما يصاب بصدمة الخوف التي تفقده القدرة على السيطرة، وأعتقد بأن التشخيص الذي جعل من الخوف إنساناً يلطم فيعرض ضحيته لصدمة الألم قد جاء ليؤكد هذه المماثلة بين ارتجافة البرق ورعشة الخوف الناجمتين عن الصدمة.

ولنتوقف عند نموذج أخير مأخوذ من قصيدة "انحناءات على الجسد "الجميل":

" فانهض الآن

وجس نحو الحقول

ثم جس الأرض

تسمع نبضها

نبضها العالي

وميزان الفصول

* * *

ثم جس النهر

تسمع قربه

شهقة السد

وأجراس العويل

وهي تبكي

حيث يمتد البكاء

في مدى الماء

وجرح السلسبيل". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص621،622).

يخاطب الشاعر المواطن العربي آمراً إياه أن ينهض فيجس نحو الحقول ثم يجس الأرض والنهر، والمرء لا يأمر بجس هذه الأشياء إلاّ إذا أدرك أن خللاً ما قد أصابها وقد صور شمس الدين ملامح هذا الخلل أو تلك الأزمة التي ألمت بالأرض العربية تصويراً فنياً معتمداً في ذلك على اللاتجانس الإضافي، فقد أضاف:

1- النبض العالي للأرض مشخصاً منها إنساناً عليلاً غاضباً، خائفاً فنبض الإنسان لا يرتفع إلاّ في حالات المرض أو الغضب أو الخوف.

2- الشهقة للسد مصوراً إياه كائنا يموت شاهقاً شهقة الموت.

3- الأجراس للعويل ليعبر عن شدة ارتفاع هذا الصوت الفجائعي الذي امتد إلى كل أرجاء الوطن حتى إلى الماء. وقد اختار الشاعر الأجراس لتجسيد هذا المعنى الدالّ على كثرة الحزن وقسوة الفجيعة لما تمتاز به من قوة الصوت والقدرة على إيصال الرنين إلى أكبر عدد ممكن من الأفراد في أماكن متفرقة، ولكي يمنح هذا العويل قداسة العلم والصلاة، كون الأجراس أكثر ما تستخدم عادة في المدارس والكنائس.

4- الجرح للسلسبيل: جامعاً بين الألم والدم وصفاء الماء ليؤكد بأن وطأة الموت والألم قد لوثت أعذب وأصفى منابع الحياة في الوطن، وكيف لا يكون ذلك وقد أصبح غزوها شاملاً للأرض والنهر والسد والإنسان والماء.

الفصل الثالث

الانزياح التركيبي

يعد المستوى التركيبي من أهم المستويات اللغوية التي يعتمد عليها الباحثون في دراستهم للشعرية، حيث أنهم يتخذون من القواعد النحوية معياراً لغوياً صارماً ينطلقون منه إلى رصد ظاهرة شعرية مهمة ألا وهي ظاهرة (الانزياح التركيبي) التي تقوم على خرق القوانين المعيارية للنحو بغية تحقيق سمات شعرية جديدة "تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بابعادها المعيارية الصارمة". (الرواشدة، قصيدة "اسماعيل" لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، 2003،ص468).

والقواعد النحوية لا تقل في هذا الدور المعياري عن الدلالات الوضعية أو العلاقات الإسنادية كما أوضحنا سابقاً، إذ أنها تشكل المرجع الذي يتم من خلاله التعرف إلى المواضع الأصلية الثابتة للكلام، وهذه المعرفة هي التي تسعف المتلقي في الكشف عن مواطن الانحراف التركيبي الواردة في أي نص أدبي.

وقد تنبه تراثنا اللغوي والنقدي للقيمة الفنية لهذا البعد الانزياحي الذي يشكل محوراً مهماً من محاور الشعرية الحديثة، وتجلى ذلك من خلال وضع ابن جني بعض أشكال الانزياح التركيبي كالحذف والزيادة والتقديم والتأخير ضمن ما أسماه بشجاعة العربية. (ابن جنّي– الخصائص، ت ح محمد علي النجار، ج2،ص360).

وتعد نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني من أهم النظريات النقدية التي ألقت الضوء على هذه الظاهرة، منبهةً لقيمتها الفنية وأكثر ما تمثل ذلك في الحديث عن ظاهرتي التقديم والتأخير والحذف.

أما النقاد والمبدعون المحدثون فقد عدوا الانزياح التركيبي واحداً من أهم العناصر المسهمة في وجود اللغة الشعرية، فها هو الشاعر أراغون يؤكد بأنه "لا يتحقق الشعر إلاّ بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب" (كوهن، ص176).

ويرى ياكبسون "أن المنحنيات " المشوهة بلطف" التي تبرز على أرضية هذا الإطراد– و "اللامتوقع والفجاءة والذهول" تشكل بدورها "جزءاً جوهرياً" من المفعول الفني". (ياكبسون،ص83).

أما تودوروف فقد بلور مفهومه للأسلوب الأدبي على أساس هذه الظاهرة من ظواهر الانزياح إذ عرفه بأنه "لحن مبرر ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقاً كلياً للأشكال النحوية الأولى". (المسدي، ص102،103).

وقد أدرج كوهن هذا النمط من الانحراف ضمن ما أسماه بالانزياح السياقي المشكل للغة الشعر "الذي يحدث على مستوى الكلام بمفهومه السوسيري"، (ناظم،ص121) فهو لا يختلف عنده عن الانزياح الإسنادي أو الحشو أو الانقطاع إلاّ في درجة انتهاكه للقانون إذ إنه يمثل انزياحاً ضعيفاً نسبياً بالمقارنة مع الأنماط الانزياحية الأخرى التي تشكل انزياحاً صارخاً (كوهن، ص111) ولذلك فهو "يقف دون الدرجة الحرجة"(كوهن،ص179) التي تضع اللغة الشعرية على مشارف اللامعقول.

والمحدودية في الانتهاك لا تقلل من القيمة الفنية لهذا الانزياح بقدر ما تحول دون دخوله دائرة الخطأ اللغوي غير المبرر الذي يستعصي على التأويل، وقد أشار ياكبسون إلى ذلك حين عرف الشعر بأنه "عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي"، (آن جفرسون ودايفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة،1992،ص58) وهذا التنظيم في الخرق المشار إليه هنا يدل على أن الشاعر لا يملك الحرية المطلقة في الخروج على النظام اللغوي والنحوي الثابت بل هو محكوم بالرخص التي تتيحها له اللغة فتمكنه من التصرف في البناء اللغوي والنحوي لا القضاء عليه، وبما "أن معظم الإمكانات النحوية ذات طبيعة اختيارية تهيء للمبدع– بشكل أو بآخر– أن يقدم المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والخفاء، والزيادة والنقصان، وهي أمور تتجسد على مستوى الصياغة الخارجية بمجموعة من الحركات: الأفقية كالتقديم والتأخير، والرأسية كالحذف والذكر، والموضعية كالتعريف والتنكير" (محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني،ص73) فلا بد من التأكيد إذن أن الانزياح التركيبي "لا يعني مخالفة القواعد وإنما يعني العدول عن الأصل" (شكري محمد عياد، اللغة والإبداع مبادىء علم الأسلوب العربي،1988،ص86) فهو "لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء أو نادراً فيه.

(الرواشده، فضاءات الشعرية،ص53). "ومثل هذا العدول لا يعني عدولاً عن الأفصح إلى الأقل فصاحة، وإنما يعني عدولاً عن الأصل الذي يقتضيه المنطق الفطري للغة إرضاء لمؤثر آخر غير منطقي، مؤثر وجداني" (ويس، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم،1995،ص108). ورغم أن هذا المؤثر الوجداني "الوظيفة الشعرية" يشكل الغاية القصوى التي يرتجيها المبدع من وراء الانزياح التركيبي وغيره من الانزياحات الأخرى إلاّ أن تحققه لن يكون على حساب الدلالة لأن المبدع عندما يتجاوز الإطار الثابت النفعي للغة يظل حريصاً دائماً على تحقيق الهدف التأثيري والإيصالي في وقت معاً. (رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، 1998،ص113،114).

وينبغي التنبيه هنا إلى أن المقصود في المحافظة على القيمة الدلالية في التركيب الجديد لا يعني التطابق التام في هذا الجانب بين المنزاح والمنزاح عنه فلو كان الأمر كذلك لما كان هنالك حاجة إلى الانزياح التركيبي الذي يكتسب قيمته الفنية من "أن ثمة تركيباً يحمل من الفاعلية والتأثير والدلالات ما لا يحمله تركيب آخر، إذا ما كان أحدهما قريباً من المعيار أكثر من الآخر، وكلّما ابتعد التركيب عن المعيار حقق شعرية أوسع، شريطة أن لا يخرج على مواضعات اللغة خورجاً نهائياً، بحيث يدمر أنظمتها بحجة الشعرية"، (الرواشدة، قصيدة "اسماعيل" لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، ص468).

وقد أكّد كوهن هذه الحقيقة اللغوية القائمة على التناسب الطردي بين الانحراف عن المعيار النحوي وتحقق السمة الشعرية مشيراً إلى "إن التأثير الأسلوبي يتلاشى حيث يكون التركيب-أي تركيب- عادياً"، (كوهن،ص188) وأوضح ذلك من خلال حديثه عن القلب في الإنجليزية والفرنسية حيث قال: "ففي الإنجليزية مثلاً تقدم الصفة في الاستعمال الشائع وبهذا فهي لا تترك أي أثر أسلوبي. وحتى في الفرنسية لا وجود لأثر مقرون بالتقديم العادي". (كوهن،ص188).

وتمشياً مع طبيعة هذا البحث القائم على متابعة أشكال الانزياح الشعري الواردة في ديوان شمس الدين، سنعمل في هذا الفصل على دراسة ظاهرة الانزياح التركيبي بوصفها ملمحاً مهماً من ملامح الشعرية في هذه النصوص، وسيتم تناول هذه الظاهرة من خلال الوقوف على القضايا التالية:

1- التقديم والتأخير
2- الحذف
3- الاعتراض
4- الالتفات

أولاً : التقديم والتأخير:

تقوم ظاهرة التقديم والتأخير في الأدب على أساس انتهاك نظام الرتبة في اللغة أو كما يقول كوهن على أساس " الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات"، (كوهن،ص180) بحيث يعمد المبدع إلى تحريك الكلمات عن أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى جديدة فيقدم ما حقه التأخير كالخبر أو المفعول به، ويؤخّر ما استحق التقديم كالمبتدأ أو الفعل، ويكون ذلك لغرض فني أو جمالي يود تحقيقه، فـ "تحريك الكلمة أفقياً إلى الأمام، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي". (عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم،1995،ص161).

وتُعد اللغة العربية من أكثر اللغات طواعية لهذه الإمكانية الشعرية التي تمنح "الحرية للمبدع كي ينسق وينظم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى تحقيقاً للتأثير الذي يريد تحقيقه"، (صادق،ص113) ويتأتى له ذلك من خلال اعتنائه بالرتب غير المحفوظة للكلام التي تفسح المجال أمامه للتصرف في بعض مواقع الكلمات تقديماً أو تأخيراً.

وقد يتجاوز المبدع في بعض الأحيان هذه الرخص المتاحة لغوياً في العربية فينتهك الرتب المحفوظة التي توجب الالتزام بالمواضع المحددة للكلام رافضة أي تبديل أو تغيير في هذه الرتب. (ويس، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم،ص312).

وقد التفت كثير من اللغويين والبلاغيين العرب إلى هذه الظاهرة ونبهوا إلى أثرها الدلالي، فقد رأى سيبويه أن من أهم أغراض التقديم والتأخير العناية والاهتمام: كأنهم "إنما" يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم". (أبو بشر عمرو بن عثمان سيبوية، الكتاب، ج1،ص34).

أما عبد القاهر الجرجاني فقد أدرك أهمية هذه الوسيلة الشعرية من الناحية الفنية ويتجلى ذلك في الفصل الخاص الذي عقده لها في كتابه دلائل الإعجاز تناول فيه بعض الشواهد الشعرية والقرآنية التي تؤكد أثرها البالغ في إضفاء الصبغة الجمالية على الصياغة، يقول في مفتتح هذا الفصل: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان". (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، 1988، ص83).

ويعد التقديم والتأخير من أبرز الإمكانات اللغوية التي اتكأ عليها شمس الدين في صياغة عبارته الشعرية محاولاً الإفادة من طاقتها التأثيرية والإيحائية في هذا المجال، فكثيراً ما نجده يقدم الخبر على المبتدأ، والفاعل على الفعل، والظرف وشبه الجملة على عامليهما، وخبر كان أو إن على اسمهما، وقد تبدى ذلك في جميع دواوينه دون استثناء وسنعمل في هذا الجزء من الدراسة على اقتطاف بعض النماذج الدالة على ذلك.

يقول شمس الدين في قصيدة فاتحة للنار في خرائب الجسد:

" عنقي يتفتح مثل الجمرة في ريح الفلوات

ويقدس كل هواء الكون

يتقدم بين الموت وبين الموت ويفتتح الظلمات

ويدون في قدميه العشب

وبين يديه الماء

ويرسم ظل أبيه على الطرقات

فأنا الصعلوك الهائم خلف أبيه وخلف حبيبته

ويقول سلاماً يا عشاق العالم" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص36،37).

يقدم الشاعر في قوله "عنقي يتفتح مثل الجمرة في ريح الفلوات" الفاعل عنقي على فعله يتفتح إذ الأصل في الجملة من حيث الترتيب النحوي يتفتح عنقي مثل الجمرة في ريح الفلوات، وقد أحال هذا التقديم الجملة من البناء الفعلي إلى البناء الإسمي، فصار الفاعل مبتدأً والفعل ومتعلقاته خبراً له.

ويبدو أن الدلالة الشعرية هي التي فرضت على شمس الدين مثل هذا التقديم، فقد شكل عنق الشاعر الذي تلألأت من خلاله طاقته الثورية مصدر الفاعلية والخلق في هذا النص، فهو يتأجج حيويةً وقوةً عند اشتداد الصعاب، ومداهمة الخطر مجتاحاً دروب الموت في سبيل تحقيق الرسالة الحياتية القائمة على تبديد الظلمات وترسيخ عناصر الحياة على الأرض "يدون في قدميه العشب وبين يديه الماء" وكيف لا يكون ذلك منه وهو النهر الذي يتدفق بقطعه دم الحياة. وقد امتدت جدلية الحياة والموت الماثلة في هذا العنق النهر إلى صاحبه أيضاً امريء القيس الجنوبي الذي يحرص على الجمع بين الثأر (الموت) والحب (الحياة) في آن معاً متجاوزاً مقولة سلفه الضليل: اليوم خمر وغداً أمر. إذن فقد جاء التقديم هنا متناغماً مع طبيعة الدور المنوط بهذا العنق الجنوبي في هذه الحياة.

ومن ذلك النمط من التقديم قوله في قصيدة صورة:

" تنمو في الغابة
أشجار الغابة
ويطير هوام
مثل فتات الضوء على الأغصان
في البر يخب حصان البر
وتسعى في الفلوات القطعان
لكني في الأرض غريب
لا أعرف حتى وجهي
أمشي والظلمة تلدغني
والشمس اذا طلعت تنفيني
أنظر في المرآة
فأبصر ما لا يرضيني
حدبة ظهر بين الكتفين
ومطرقة بين الأسنان
والعين كناووس أعمى

والصدر كمحكمة الشيطان

والأنف السائل

مثل النهر على الشفتين يناديني

أتعرى كالسمك العائم فوق الماء

وأستلقي

مفتوناً

أنظر في عورة أوزاني" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص551،552).

قدم الشاعر في قوله "أمشي والظلمة تلدغني والشمس إذا طلعت تنفيني" الفاعلين: الظلمة والشمس على فعليهما: تلدغني وتنفيني، وقد توافق هذا التقديم مع الدلالة العامة للقصيدة التي يبدو فيها الإحساس بانسياب الزمن ملمحاً دلالياً مسيطراً، فنمو الأشجار في الغابة وطيران الهوام على الأشجار وخب الحصان في البر وسعي القطعان في الفلوات كلها أشياء تدل على الحركة الاعتيادية لمظاهر الطبيعة المشعرة بصيرورة الزمن الذي غدا بالنسبة للشاعر أفعى تلدغ أو عدواً يسعى للقضاء على وجوده. وقد تنامى الإحساس بالصراع مع الزمن في نفس الشاعر أكثر فأكثر عندما نظر في المرآة فرأى نشاطه وفعله في تضاريس وجهه وجسده. إذن فتقديم الظلمة والشمس كونهما يمثلان المظهرين الأساسيين اللذين ندرك من خلالهما جريان الزمن بنا يكون هنا أقرب إلى روح الدلالة الشعرية من تأخيرهما.

يقول شمس الدين في قصيدة فاتحة للنار في خرائب الجسد:-

" أحياناً

في غسق الليل وبعد هبوط القمر الفارغ

وسقوط ملائكة الرحمن وجمهرة القديسين

أتجول محتشداً بالشعر وأمراضي

يستوقفني الحرس الملكي فأسألَ عن اسمي:

-: من أنت؟

-: أنا القسام

" يتقدم جندي ويسر بأذن مرافقه: هذا بطل وهمي

من أبطال القصص الشعبية "

-: من أين أتيت؟

-: من أفواه بنادقكم

-: لكن بنادقنا مختومة

-: بين الزنّاد وبين أصابعكم

زمن ضائع

يتسال منه التوابون

-: حسناً

ماذا خبأت بجلدك؟

-: أمراضي

-: أعلن مرضين

-: أنتم ... ...

وهوى الوطن الجارح

-: هل تضحك أحياناً في السر؟

-: أبكي

-: لكنك ممنوع أن تضحك أو تبكي

ممنوع أن تتجول

سجل: بلّغت

(ختم التحقيق)". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص42،43،44).

يفتتح الشاعر هذه الحوارية القائمة بين شمس الدين "القسام"، وأعدائه بمقطع سردي يقدم فيه ظروف الزمان " أحياناً في غسق الليل وبعد هبوط القمر الفارغ" على عاملها "أتجول" مبرزاً بذلك أهمية العنصر الزماني في هذه الفقرة الشعرية والذي تبدى لنا من خلاله مدى شدة الضيق والمعاناة التي يلاقيها مقاومو الاحتلال ورافضو الظلم في هذا الزمان، فقد أصبح التجوال الذي هو حق مشروع لكل إنسان محصوراً بالنسبة لهم في أوقات محددة وصعبة فرضتها عليهم البطولة الممنوعة التي تحتاج دائماً إلى ستار خفي تتحرك من ورائه، وقد شكل جوف الليل الداجي ذي القمر الفارغ والذي قد يرمز

إلى السرية والخفاء ذلك الغطاء الحصين الذي تشكلت تحته بطولة شاعرنا القسام وكل البطولات التي صنعتها طلقات العدو، فكان ظهورها على مسرح المقاومة خلسة عن عين ذلك العدو الذي يحاول دائماً طمس معالم هذه البطولات وتشويه صورتها بادعائه بوهميتها.

ويتبدى تقديم الظرف على عامله أيضاً في قوله من قصيدة ارتعاشات اللحظة الأخيرة:

" إذا عبروا

غداً يا أم إن عبروا

على جسدي

ومزق فاتح كبدي

بسكين

فضميني

إلى جنحيك ضميني

وبالأهداب

بالأهداب غطيني

ولا تدعي شراييني

أنابيباً لمن عبروا..."، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص109،110).

لقد أصبح عبور الغزاة هاجساً نامياً في نفس كل مواطن عربي، وكثيراً ما يستحيل هذا الهاجس إلى قدر معلوم الوقوع، مجهول التوقيت، ولذلك فقد جاء ظرف الزمان "غداً" المقدم على عامله "إن عبروا" والذي يحمل دلالة المستقبل الموحية بضبابية المسافة الزمنية طولاً وقصراً أو قرباً وبعداً ليؤكد هذه النبوءة المفتوحة زمنياً من حيث الحدوث رغم التأكد من تحققها، والتي صارت واقعاً معيشاً في العديد من البلدان العربية. وبناء على هذا المستقبل المحتوم يخاطب الشاعر أمه الأرض ويوصيها بأن تضمه إليها إذا اتخذ الغزاة من جسدِهِ ممراً للعبور وأن لا تجعل دمه مصدر حياة لهم.

ومن نماذج التقديم والتأخير قوله في قصيدة بابل:

" بقليل من الأخضر المتبقي لنا

في النخيل
من التبغ في فمنا
من الماء في الساقية
سنصنع فخارة الأرض ثانية
والصواني على مصطبات البيوت
ومن خفقة الطين
نهدي إلى امرأةٍ
نهدها
...
...
مزيداً من الطين
من رقمِ الطين
كي نكتب تاريخنا
مزيداً من الدموع والثاكلات". (شمس الدين، منازل النرد،1999،ص104).

تشير بقية الخضرة في النخيل والتبغ في الفم والماء في الساقية والطين إلى بعض مقومات الحضارة الأساسية التي لا تغيب عن أرض العراق مهما عصفت به المحن وتآمر الطغاة على إلغاء معالم حضارته الخالدة. وقد جاء تقديم أشباه الجمل الدالة على هذه المقومات الحضارية على الفعلين "سنصنع، نُهدي" منسجماً مع القول بأن توفر المواد الخام يحفز دائماً على العمل، فقد شكل ثرى العراق المعطاء ذلك النبع الفياض الذي يكفي القليل منه لإشعال روح التحدي في نفوس أبنائه ولإمدادهم بالعزيمة الملتهبة التي تمنحهم القدرة على إعادة صنع ملامح الحضارة مرةً أخرى "سنصنع فخارة الأرض ثانية والصواني على مصطبات البيوت" وعلى خلق مصادر الحياه والجمال من جديد "نهدي إلى امرأة نهدها" وعلى كتابة تاريخهم.

ومن النماذج الدالة على ذلك أيضاً قوله في قصيدة رماد في مخيلة جندي بقي حياً بعد الهزيمة:

" من هنا مروا يجرون الحديد

من بقايا عسكر الخصيان جاءونا

ومن نسل العبيد

بقيت طلقاتهم في الغمد

مات البعض قبل الغزوات

ولهذا

حين فروا

تركوا أمواتهم في الفلوات". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص218).

قدم الشاعر شبهي الجملة "من هنا، من بقايا عسكر الخصيان" على عامليهما "مروا، جاءونا" رغم أن اللغة في مستواها المعياري توجب تقديم الفعل على شبه الجملة المتعلقة به. ويبدو أن الشاعر كان معنياً هنا بأن يلفت النظر إلى المكان الذي قدم إليه الغزاة وإلى أصل أولئك الغزاة الجبناء المندحرين وكأنه يود أن يقدم من خلال ذلك عبرة أو يوجه رسالة إلى كل معتدٍ غاصب يذكره فيها بنهاية هؤلاء الغزاة الذين تجرأوا على الدخول إلى هذا الوطن الذي استحالت أرضه مقبرة لهم فكان عبورهم مروراً وموتاً لا استيطاناً، منبهاً إيانا إلى أن العبيد هم الذين يسعون دائماً إلى سلب الحريات والأوطان من أصحابها.

وقد كثر ورود هذا النمط من أنماط التقديم والتأخير في شعر شمس الدين حتى غدا ظاهرة لافتة ساهمت في تحقيق المستوى الشعري لكثير من التراكيب أو النصوص التي اتكأت عليها، ومن ذلك قوله:

" تغربت حتى بي استأنس الوحش

وانحل خوف المسافات عن كاهلي

فهل يفهم الرمل حزني

وشوقاً يخض العظام؟". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص57).

" .. خلفي تساقط أشلائي

يكتظ الشارع بالغربان

أتعثر بي

أتوحد في كل الألوان". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص87،88).

وكثيراً ما نجد شمس الدين يعتمد على هذا الشكل من أشكال التركيب في افتتاح قصائده مما يؤدي إلى خلق عنصر التشويق والمفاجأة لدى المتلقي[1].

ومن أبرز حالات التقديم والتأخير الماثلة في شعره أيضاً تقديم الخبر على المبتدأ ومن نماذجه في الديوان قوله في قصيدة أربعة وجوه في مرآه مكسورة:

" وأنا أرسم وجهاً لبلادي
سلّماً
يمتد بين العرش والطاعون
جسراً دموياً
أول القوس بلادي
آخر القوس بلادي
وعلى أذرعة النخل وأوتار النواقيس بلادي
وعلى أرصفة الهجرة والقتل بلادي
كيف لا أبصر وجهاً لبلادي؟". (شمس الدين، الأعمال العشرية الكاملة،ص64).

يأخذ تقديم الخبر على المبتدأ هنا شكلين متباينين، يتمثل الأول في قول الشاعر "أول القوس بلادي، آخر القوس بلادي" فقد قدمت أول القوس وآخر القوس المعرفتين على بلادي التي هي معرفة أيضاً وقد جعل هذا التساوي في التعريف كلا الطرفين "المقدم والمؤخر" في هذا التركيب صالحاً لأن يكون مبتدأً، فنحن نستطيع أن نقول بلادي أول القوس، بلادي آخر القوس والعكس صحيح أيضاً. وإذا كان الأمر كذلك إذن لماذا اختار شمس الدين تقديم أول القوس وآخر القوس على بلادي رغم أن السياق كما هو ملحوظ في هذه الفقرة الشعرية يرجح أن تكون كلمة بلادي كونها شكلت محور الاهتمام هنا وبدت أكثر حضوراً هي المبتدأ؟.

أما الشكل الثاني فهو بادٍ من خلال تقديم الخبرين اللذين جاءا شبهي جملة " وعلى أذرعة النخل وأوتار النواقيس، وعلى أرصفة الهجرة والقتل" على مبتدأيهما المعرفة (بلادي).

---

[1] ينظر على سبيل المثال:1- فاتحة للنار في خرائب الجسد 2- العنقاء 3- حوار النهر 4- نوم هشام 5-خفة الزمان والمكان 6- ساعات الرمل – المخاب ساعة.

تبدو محاولة البطل حامد[1]، رسم وجه لبلاده مستمدة من الواقع الذي تعيشه هذه البلاد، فقد شكلت رموز القتل والاغتيال والاقتناص "القوس"، والخطر "أوتار النواقيس"، والتغريب والنفي والتشرد والموت "أرصفة الهجرة والقتل" الريشة التي أبدع بها الملامح الحقيقية لهذا الوجه الذي أراده أن يكون همزة وصلٍ بين عروش الطغاة والموت "سلماً يمتد بين العرش والطاعون"، أو معبراً من دماء يؤدي إلى الحياة "جسراً دموياً"، فبلاده رغم حصار الموت لها وطغيان ملامحه على وجهها المقدس لا تزال باقية وقادرة على الاستمرار والتجدد والحياة "وعلى أذرعة النخل بلادي".

وانطلاقاً من هذا الواقع الذي غدا فيه الموت ذلك الإطار الأشمل الذي تراءى من ورائه رسم الوطن وتلك الريشة التي لونت قسمات وجهه فقد جعل الشاعر الأخبار الدالة على الموت ورموزها مقدمة على مبتدآتها التي جاءت محصورة في كلمة واحدة هي بلادي.

ومن أمثلة تقديم الخبر على المبتدأ قوله في قصيدة الزلزال:

" وأشهد:

سأناديك فتسمعني

وأوزع فوق جبال الأرض دمي، كالطير، فتجمعني

أغريب أنت؟

لماذا تسكت أحياناً؟ وأثرثر مثل العصفور

وأنت هواء يختزن الأصوات:

ثقيل هذا الصمت وعابقة نظراتك بالأسرار

كينبوع أو شجرة:

وأراني حين أناديك أغمغم أسراري

وأقول كلاماً مرتبكاً

أو مشتبكاً بالرمز، وأنت الواضح

---

[1] حامد هو أحد أبطال الشهيد غسان كنفاني في مجموعته القصصية أم سعد وقد استحضره الشاعر في هذه المقطوعة المعنونة بـ وجه لحامد.

أنت الرمز وأنت وضوح اللغز أتفهمني؟
إني معترف بالإثم: كتبت الشعر ولم أكتبك
وحين قتلت الشعر وجدتك فيه، فأنت
الضد أتفهمني؟". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص153،154).

يتبدى تقديم الخبر على المبتدأ في ثلاثة مواضع من هذا النص تتجلى في قول الشاعر:1. أغريب أنت؟ 2. ثقيل هذا الصمت 3. عابقة نظراتك بالأسرار. فقد قدمت الأخبار (أغريب، ثقيل، عابقة) على مبتدآتها (أنت، هذا الصمت، نظراتك)، ومن المؤكد أن يكون ثمة هدف شعري مرتجى من وراء هذه الصياغة المنزاحة تركيبياً وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال الوقوف على الدلالة الشعرية في هذه المقطوعة.

يسعى الشاعر إلى تقليص الفجوة الوجدانية القائمة بينه وبين الوطن الحبيب من خلال ندائه إياه ومحاورته له معلناً ثقته بألوهيته القادرة على لملمة أجزائه وإعادة خلقه من جديد (وأوزع فوق جبال الأرض دمي كالطير فتجمعني) وهو يتناص في ذلك مع قوله تعالى "**وإذ قال ابراهيم رب أرني كيف تحي الموتى، قال أولم تؤمن قال بلى ولكن ليطمئن قلبي قال فخذ أربعة من الطير فصرهن إليك ثم اجعل على كل جبلٍ منهن جزءاً ثم أدعهن يأتينك سعياً وأعلم أن ا عزيز حكيم**" (البقرة، آية260).

لكن الشعور بعدم سماع صوته وعدم القدرة على إجابة كلماته وتساؤلاته يجعل هذه الفجوة أكثر سعة وعمقاً، فقد أدى الإحساس القوي بوطأة الصمت وكثافة الغموض في هذا الوطن إلى إضعاف الحميمية بينهما (أغريب أنت؟) ولذلك فهو يعجز عند نداء هذا الوطن الذي لبس جلد المتناقضات عن البوح بأسراره فيكون كلامه مضبباً مشوباً بالارتباك والرمز.

ولكن سرعان ما تستعيد هذه الحميمية قوتها فيبرز عنفوانها الخفي عندما يسيل الوطن من شعره القتيل الذي يموت ليحيا الوطن (أنت الضد أتفهمني؟).

إذن فقد جاء تقديم الأخبار الثلاثة هنا بمثابة الكشاف الذي سلط الضوء على معززات هذه الفجوة التي تشكل مصدر قلق وعذاب للشاعر.

وثمة مثال أخير على هذا الشكل من أشكال التقديم والتأخير مأخوذ من قصيدة أنثى الرماد:

" أنذا الآن، وحيداً، كسرير في البرية

أعول منذ مساء خاسر

أفتح نافذة في القلب وأودعها قمر النسيان

أنذا الآن، وحيداً، أخبط فوق الثلج بذاكرة عمياء

غامضة هذي الأسرار

وغامضة صرخات النسر المظلوم

غامضة خطوات الريح وغامضة كلماتي" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص231).

تسيطر على الشاعر في هذه المقطوعة لحظة يأس قاتلة تدفع به "للجنوح نحو نوع من العدمية" (ندى حيدر، معادلة الموت والغناء،1978،ص147) يتمثل في محاولة تعطيل أو إلغاء الذاكرة ناشراً سحابة الغموض في مناخه الكئيب الذي لم يعد يفهم فيه شيئاً حتى صراخه وكلماته اللذين تساوى عنده مع الأسرار وخطوات الريح في حمل سمة الغموض (غامضة صرخات النسر المظلوم، غامضة كلماتي).

وقد ساهم تقديم الأخبار الأربعة المتمثلة في كلمة غامضة على مبتدآتها (هذي الأسرار، صرخات النسر المظلوم، خطوات الريح، كلماتي) في مضاعفة إحساس المتلقي بهذه السوداوية المفرطة حيث بدا الشاعر وكأنه يتخذ من الغموض الموحى بالسرابية مجهراً يحاول من خلاله التعرف على كنه الأشياء.

ومن نماذج التقديم والتأخير الدالة في هذا الباب تقديم خبر كان النقاصة عليها وعلى اسمها، يقول شمس الدين في قصيدة أربع وجوه في مرآة مكسورة:

" رمادية كانت الريح بين الغصون التي

أعلنت حزنها

أتت تسأل النهر عني

وفي كفها آية من دمي

أتأتين؟

هذا أنا طفل هذي الضفاف التي انكرتني

تعالي

خذي مرفقي، واجعلي منه جسراً

وهدبي شراعا
وطيري على الماء بي، أو بدوني،
فلا فرق:
آتيكِ لا نلتقي وتأتين، ولا نلتقي
ونبقى بعيدين:
أبني لعينيك في أول القوس غيماً
وتبنين سيفاً كقوس الغمام
فمن أنت؟
هل كنت وجهاً لأمي؟". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص60،61).

قدم الشاعر خبر كان (رمادية) عليها وعلى اسمها (الريح) والأصل في التركيب كما هو في الدرس النحوي كانت الريح رمادية بين الغصون التي أعلنت حزنها، وقد تطابق هذا التقديم مع تعددية الدلالة في رمز الريح الذي تتنازعته أكثر من هوية في هذا النص، فالريح هي الأم التي تسأل عن ابنها (أتت تسأل النهر عني)، والثورة التي جاءت تحمل معها علامة استشهاده (وفي كفها آية من دمي) صانعة أداة نضاله (وتبنين سيفاً كقوس الغمام)، والأرض أو الحبيبة التي يسعى للإلتقاء بها (أتأتين، هذا أنا طفل هذي الضفاف التي انكرتني تعالي خذي مرفقي، واجعلي منه جسراً، وهدبي شراعاً، وطيري على الماء بي، أو بدوني، فلا فرقَ: آتيك لا نلتقي وتأتين، ولا نلتقي، ونبقى بعيدين).

يبدو مما تقدم إذن أن الشاعر قد اتخذ من الانطلاق من صفة الرمادية الدالة على الالتباس والتدامج ذريعة لاستقطاب كل هذه الوجوه في رمزه.

وقد يأتي اسم كان مقدماً على عامله، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة فتى الرمان:

" يا صبايا قرية الرمان
شيعن القتيل
وانتشلن الماء من آباره
حتى السماء

وتخضبن تخضبن له عند الرحيل

جرحه كان لنا خبزاً وماء"، (شمس الدين، منازل النرد،ص114).

قدم الشاعر اسم كان (جرحه) عليها محيلاً بذلك التقديم الجملة الشعرية من البناء الفعلي إلى البناء الاسمي، وقد تخير الشاعر هذا التركيب المنزاح لأنه لا يود الإخبار عن شيء مضى وانطفأ مفعوله بل هو معني بالتنبيه إلى مصدر حياة دائب العطاء رغم الموت. وقد أكد تقديم كلمة جرحه المشعر بالحضور والبروز هنا مقيماً جسراً بين الماضي والحاضر، استمرارية هذا المنبع الحياتي (جرح الشهيد) في إهداء الحرية والعدالة للشعوب قبل الموت وبعده مرسلاً مع كل قطرة دم بذرة من بذور الحياة.

ثانياً: الحذف:

يعد الحذف من أبرز الوسائل الشعرية التي يستند إليها المبدع من أجل إثراء نصه أدبياً، وتتمثل هذه الوسيلة بإسقاط عنصر من عناصر البناء اللغوي ويكون على الأغلب أحد طرفي الإسناد "وذلك من منطلق أن النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذكر هذه الأطراف، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدها اعتماداً على دلالة القرائن المقالية أو الحالية". (عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية،1994،ص313).

وقد قيد البلاغيون الحذف بشرطين أساسيين هما:

"1. وجود ما يدل على المحذوف من القرائن 2. وجود السياق الذي يترجح فيه الحذف على الذكر". (عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية،ص322).

وتتأتى القيمة الفنية لآلية الحذف من "أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها" (عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب،ص181،182) بالإضافة إلى قدرتها على تنشيط خيال المتلقي حيث أنها تشكل "عنصراً حافزاً – له – لكي يحضر في الخطاب ويسهم في استدارج المحذوف وتقديره، والدخول فيه بوصفه منتجاً له ومساهماً في تشييده".(الرواشدة، قصيدة "اسماعيل" لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته،ص472).

وقد أبرز عبد القاهر الجرجاني شيئاً من المردود الشعري لهذه الوسيلة الإيحائية من خلال رصده وتحليله لبعض النصوص الشعرية والقرآنية التي تبدى فيها الحذف، وقد لخص ذلك بقوله عن الحذف "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر،

شبيه بالسحر، فانك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن". (الجرجاني، ص**112**).

ويبدو الحذف سمة تركيبية واضحة في شعر شمس الدين واكبت قصائده منذ البدايات وامتدت حتى شكلت ظاهرة، وستتوقف الدراسة عند بعض النماذج التي تبدى فيها الحذف، لتتبين مدى ارتباط هذه الظاهرة بالدلالة الشعرية ومساندتها لها.

يقول شمس الدين في قصيدة الزلزال:

" وطني:

يتردد مثل صراخ في الأبدية، أو مثل عويل في أقبية

الجلادين، إذن وطني المهجور العصفور القارب والنهر

النازف دون مياه والحنجرة المبتورة والسمك المتحجر في

قاع القلب ذهول فراشات في الضوء وحمحمة المهر

المقطوعة منه قوائمه

وخروج قطارات في الهجرة عن خطيها

قدم وقطار دم وبيارق تخرج من أمطار

الخوف الخوف الخوف الخوف" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص150).

تكرر حذف المبتدأ الذي جاء ضمير غائب (هو) مشيراً إلى الوطن مرات عديدة في المقطوعة الآنفة، وقد تضافر هذا الحذف المتكرر مع تيار الصور السلبية المتلاحقة التي أسندت لهذه المبتدآت المحذوفة كما أوضحنا سابقاً.[1] في إبراز غياب الدور الإيجابي للوطن الذي سيطرت عليه ملامح الضعف والاستلاب والموت والألم والخوف.

ومن نماذج الحذف أيضاً قوله في قصيدة قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا:

" – أخذت طروادة من ثقبين بجفن أبيك؟

- أجل.
- وسماؤك ؟
- مدخنة في الماء وتقفل باب مراياها

---

[1] ينظر تحليل هذه المقطوعة الشعرية في الفصل السابق،ص80-82.

- والخيل الليل السيف وربك والبيداء؟
- معطلة
- وجمالك؟
- سائبة وتبول على الصحراء... " (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص71).

يتبدى حذف المبتدأ هنا في الجمل التي جاءت أجوبة لاستفهام، وقد ارتبط هذا الحذف بتعطل دور المحذوف وظيفياً، فالسماء موطن الحرية والانطلاق ومنبع الحياة والإلهام بالنسبة للعربي قد أقفلت بابها بعد أن احترق ماؤها محجمة عن منح الرؤيا، وقرائن الفروسية: الخيل، والليل، والسيف، والقيادة، والبيداء، قد عطلت جميعها وركنت جانباً، أما الجمال عنوان البداوة ووسام العروبة فقد حادت عن كونها تلك الركوبة التي يعتمد عليها بالتنقل والترحال، وأصبحت ضالة تائهة في الصحراء.

وقد يشير تعطل الدور الوظيفي لكل هذه الأشياء المرتبطة بالبئية العربية إلى انحدار هذه الأمة وضياع هويتها.

ويتجلى المعنى السابق للحذف في قول الشاعر في قصيدة فاتحة للنار في خرائب الجسد:

" يأتي الأمراء ويقترعون على قتلي

يأتي الفقراء ويجتمعون على قتلي

يأتي التجار ويقتسمون دمي

وتدور الحرب: أنا البطلان كأنهما الجبلان

وأنا الجثث الساحات القتلى الأسلاب

يتدلى الرأس وتنطفيء العينان

من يقتل من؟

من يتركني في السر أموت؟

من أتركه في السر يموت؟". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص45).

يتواءم حذف المبتدأ "أنا" في قول الشاعر "أنا الجثث الساحات القتلى الأسلاب" مع النهاية التي يتوقعها لنفسه في صراعه مع الآخر الذي أصبح مستهدفاً من قبله، فهو واثق من أن صلابة البطولة ستؤدي به حتماً إلى الهلاك، آخذاً أشكال مظاهر الموت وأمكنته

"وأنا الجثث الساحات القتلى الأسلاب". وبسبب هذا التحول من أوج الحيوية والقوة إلى صميم الضعف والموت يقل حضور الأنا الفاعلة ليحل محلها صور انطفاء الحياة.

وثمة مثال أخير على حذف المبتدأ مأخوذ من قصيدة الزلزال:

" حمراء وتحضنك الرايات، أرتب وجهك ثانية وأعيد الأنف

إلى العينين إلى الشفتين

إلى الرئتين إلى القدمين إلى قلبي

وأذيب عناصرك الأولى في الشمس

أغوص إلى أعماق خليتك الأولى مرتجفاً

كخريف في أول غابته". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص161).

يدل حضور الخبر الذي جاء صفة مؤنثة "حمراء" في بداية هذه المقطوعة على غياب المبتدأ "أنت" فالتقدير في الجملة أنتِ حمراء.

ويبدو أن الشاعر قد أراد أن يظهر من خلال هذا الانحراف التركيبي حجم الخلل الذي أصاب الأرض فجعلها تصطبغ بلون الدم الذي شكل هويتها، فهي لا تتراءى له إلاّ من خلال هذه الدموية التي زلزلت ملامح وجهها، ولهذا فهو يلغي حضور الضمير المنفصل "أنتِ" المشير إلى الكيان الأرضي بمعزل عن هذه الدموية المدمرة. ورغم ذلك كله فعلامة الصمود الأرضي لا تزال قائمة " تحضنك الرايات" وهذا ما يمنح الشاعر الأمل بالقدرة على ترتيب ملامح الأرض المبعثرة مرة ثانية وإعادة خلقها من جديد ليعيدها إلى سيرتها الأولى حرة آمنة مزيلاً عنها كل إمارات التشوه والذبول والموت.

أما النموذج الآتي فهو مستل من قصيدة أغنية كي تنام زينب:

" زينب:

هذا الدوري على الشرفة

هذا الطين

وهذا الماء

وهذا اللعب. الخبز. القهر. الغابات.

شجر الحور دخان

والنهر دخان

ورذاذ المطر الناعم فوق الجرح دخان

فلتفتح يا آذار شبابيك التيه

لي طفلٌ يبحث عن لعبته

في قبر أبيه". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص324).

حذف الخبر مراراً في هذا النص، فهذا الطين، وهذا الماء، وهذا اللعب، الخبز، القهر، الغابات كلها مبتدآت تحتاج إلى أخبار ونحن لا نستطيع التعرف إلى السر الكامن وراء هذا الحذف وتأويل الأخبار المحذوفة أو التكهن بدلالاتها قبل الكشف عن الجامع المشترك بين مبتدآتها من جهة وعن العلاقة التي تربط هذه المبتدآت بعناصر السياق الأخرى من جهة ثانية. ففي حين يشكل الطين والماء والخبز والغابات بعض عناصر الحياة الأساسية يمثل اللعب علامة من علامات تحققها على أكمل وجه، أما القهر فهو يقف على الطرف المضاد لهذه العناصر لأنه يعد الملمح الحقيقي الدال على غياب الحياة الطبيعية. وبما أن شجر الحور والنهر ورذاذ المطر الناعم قد أصبحت دخاناً أي عناصر لا قيمة لها جفّ فيها نسخ الحياة فلم تعد قادرة على التجدد والعطاء والبعث فلا بد أن تكون العناصر السابقة الطين والماء والخبز والغابات كونها تلتقي مع شجر الحور والنهر ورذاذ المطر الناعم في تشكيل مصادر الحياة دخاناً أيضاً. وفي مثل هذه الحالة التي استحالت فيها منابع الحياة دخاناً مشكلةً مناخاً خانقاً يكون القهر سيد الموقف، مترسخاً، موجوداً واللعب: عنوان البراءة والطفولة وبهجة الحياة غائباً مفقوداً، ولهذا فالطفل يبحث عن لعبته في قبر أبيه والدوري لم يجد موطناً يقطنه بعد أن فقد الشجر والغابات غير شرفات المنازل.

يبدو مما تقدم إذن أن دلالات العناصر المحذوفة في هذا النص متمثلة في الموجود من عناصر السياق الأخرى. (منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل،1993،ص263).

وهذا ما دفع الشاعر للسكوت عن ذكر الأخبار السابقة تجنباً للتكرار المخل بالشعرية فـ "رب حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد" (الجرجاني،ص116) وحرصاً منه أيضاً على مشاركة المتلقي في إنتاج الدلالة الشعرية من خلال الربط بين أجزاء النص المختلفة.

يقول شمس الدين في قصيدة بابل:

" قليلاً من الشمس

أو

من هواء العراق

جرعة من فرات

ولو زحمته التماسيح

أو

سممته الأفاعي

لكي نستعيد

مزامير أسمائنا". (شمس الدين، منازل النرد ،ص108).

حذف الشاعر الفعل نود، نريد، نحتاج مرتين في قوله "قليلاً من الشمس أو من هواء العراق جرعة من فرات". ولعل الاهتمام بإبراز أهمية وفاعلية المفعول به في كلتا الجملتين هو ما جعل الفعل يغيب ليكون المفعول به المبتغى أكثر حضوراً، فإذا كان القليل من شمس العراق وهوائه ومائه قادراً على تخليد أسماء أبنائه إذن ماذا يصنع الكثير؟.

وقد يشعر طالب اليسير من هذه العناصر الحياتية "الشمس والهواء والماء" بحجبها كلياً عن أصحابها مما يدل على قوة الحصار الذي يقيمه الشر بوجه الحياة في هذه البلاد زارعاً بذور الموت والفناء في كل مكان.

ولنتوقف عند مثال آخر مأخوذ من قصيدة الغراب:

" من سبعة أعوام

وأنا أجلس في هذا المنفى وحدي

وأراك

فأعلم أنك لا تبصرني

لست المرآة

ولست الرجل الواقف فيها

وأنا

يعروني هذا الوسواس ولا أدري

هل أكتم إحساسي؟

هل أتبرأ من هذا الرأس وأتركه

يتدحرج فوق بلاط الغرفة

أو يمشي في وسط الشارع حتّى

يتلقفه الأطفال

ولا أدري:

في الغرفة جدران أربعة

وأنا لا أملك إلاّ

كفين وهذا الـ....

لا تلمسني الآن ودعني

أتدبر مشكلتي بيدي ... ". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص538،539).

يتبدى من خلال هذا النص الذي يحاور فيه شمس الدين ذاته "أن تعب الشاعر يتمثل في رأس يقظ يرى ويقول". (عبد المجيد زراقط، محمد علي شمس الدين، الرمادي أفق أخضر،1990/8/8). وقد عكس حذف البدل المتمثل في كلمة رأس والمعلن عنه بالتنقيط رغبته الشديدة في التخلص من هذا الرأس الذي أصبح يشكل له عبئاً ثقيلاً بجعله يتدحرج على الأرض ويتلهى به الأطفال، وهو يعلن ذلك صراحة في موضع آخر، فيقول:

" وها أنذا

أتجول بين الناس

وأسألهم:

هل فيكم من ينقذني من هذا العبء

الرابض بين الكتفين؟

هل فيكم

من يرجع هذا الرأس

إلى سيرته الأولى

بين القدمين".(شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص596،597).

"بين الكتفين وبين القدمين ثنائية ضدية، في الأولى يكون العبء، وفي الثانية يكون الانقاذ وشتان بين طرفي هذه الثنائية على مختاف المستويات. إذ من المفروض أن يكون طرفها الأولى هو الأرقى والأجدر بالإنسان. وهذا ما يكون مرارة السؤال" (زراقط).

إذن فشمس الدين كما يقول سعيد الغانمي: "معمدان بالمقلوب، معمدان يفكر في الخلاص من رأسه لا المحافظة عليه- فهو – يكون متعباً برأس ومرتاحاً بلا رأس" (سعيد الغانمي، محمد علي شمسن الدين معمدان "أرض فقيرة"،1990/12/19). وكثيرون هم الذين كانت يقظة رؤوسهم سبباً في شقائهم وشعورهم بالوحدة والضيق والانحسار كما هو شمس الدين.

أما المثال الأخير على الحذف فهو مختار من قصيدة معك وحدي:

" وهمست وداعاً لك يا أشياء

ويا أسماء

ويا...

دوري ما شئت بنا دوري

لن يحضن عصفور الشوك كعصفور

وهمستُ أنا أم أنتَ؟

عذابك في أول دورته

أم أن عذابي

حين رماني فيك

تماسكنا

وكبرنا... ". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص547،548).

حذف الشاعر المنادى في قوله "وداعاً لك يا أشياء ويا أسماء ويا.." ونحن سوف نعتمد على السياق لتقدير هذا المحذوف. يتبع الشاعر الحذف المشار إليه بالنقاط بقوله "دوري ما شئت بنا دوري" وما من شيءٍ قادر على الدوران بنا سوى الزمن وبما أنه يخاطب هذا المنادى المحذوف بصيغة المؤنث فمن المؤكد أن تكون كلمة أيام هي أنسب الكلمات لتأويل هذا الحذف الذي جسد إحساس الشاعر بالمرارة وتوقه للخلاص من كل شيء، فحذف كلمة أيام يدل على رغبته في توقف الزمن أي الموت وانتهاء دورة العذاب

بالنسبة له، تلك الدورة التي يلتقي فيها مع صديقه الرسام حسن جوني والتي استطاع من خلالها أن يفهم كل منهما الآخر ويحس به بل ويلتحم معه في وحدة شعورية وجدانية كيف لا وهما شريكان بهذه الرحلة التي خلقت فنّهما.

ثالثاً: الاعتراض:

تتشكل بنية الاعتراض في النص الشعري من خلخلة الشاعر لتتابع نظام الدوال في السياق، ويتم ذلك بوضعه عنصراً لغوياً جديداً أو شريحة كلامية "بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل" (عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب،ص 165) في التركيب مما يؤدي إلى ازاحة بعض هذه العناصرعن أماكنها الأصلية "على نحو يضعف فيه اتساق الخطاب، ثم لا يلبث أن يتواصل بعد الخلوص من النص المعترض". (الرواشدة، قصيدة "اسماعيل" لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)،ص475).

ويجب علينا أن لا ننظر إلى هذا الجزء المقحم سواء كان مفرداً أم مركباً على أنه عنصر غريب عن جسد النص أو كلاماً زائداً ليمكن الاستغناء عنه دون أن تتأثر الدلالة الشعرية، بل هو بنية نصية فاعلة لها أثرها الدلالي وقيمتها الفنية فالشاعر لا يأتي به إلا لتحقيق بعد دلالي جديد، يعمل على إثراء الدلالة العامة للنص ويساهم في توسيع فضائه الشعري.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن التغيير في الإطار العام للدلالة لا يرجع إلى عملية تحريك الصياغة كما هو الحال في آلية التقديم والتأخير وإنما تتأتى طبيعة التغيير من خلال العنصر الدخيل المعترض به. (عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب،ص166).

وقد استعان شمس الدين بآلية الاعتراض في كثير من قصائده ولاسيما في النصوص التي اتكأت على التراث آخذةً شكل الحكاية الشعرية, وقد جاء الاعتراض فيها على هيئة تعليق جانبي من طرف الشاعر أو الرمز المستوحى أريد به تفسيراً أو وصف شعور داخلي أو تأكيد فكرة معينة أو غير ذلك من المقاصد والأغراض التي تتعدد بتنوع السياق. وستتوقف الدراسة عند عدد من النماذج التي تمثل فيها الاعتراض في ديوان الشاعر لتتبين ما وراءه من غايات ودلالات.

يقول شمس الدين في قصيدة آدم لا يندم:

" قال الراوي:

خلق ا المزمار

وأشار لآدم أن يأتي

فأتى

أوقفه بين يديه، وقالْ:

إني أعطيتك هذه البستان

ومنحتك سبعة أبواب

كي تدخل منها

لكن

لا تدخل من ذاك الباب

" وأشار إلى جهة الأعناب"

آدم أصغى

فرأى ما ليس يرى، ويقالْ

قال: أخذتُ فمي

ودمي

ومشيت

لفمي سبعة أفواه

وثمار الجنة دانية

لكن يدي ليس تطال

حدقت قليلاً

خلف الثمر المتوهج كالأحوال

فوجدت حبيبي

في قفص، أعمى

يبكي ... ...

عفّرت جبيني

ودخلت

والصوت الصارخُ

يصرخ بي

لا تدخل

لا تدخل

فجلستُ أفكر ماذا أفعل؟

.....

تعجبني النار ...". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص627،628،629).

يروي شمس الدين قصة خلق آدم وخروجه من الجنة رواية جديدة ينزاح بها عن النص القرآني في بعض التفاصيل، فرغم الاحتفاظ بفكرتي: التحريم، والخطيئة اللتين تشكلان الإطار العام لهذه القصة في الموروث الديني إلاّ أن المحرم هنا ليس الاقتراب من تلك الشجرة وإنما الدخول من أحد أبواب الجنة السبعة التي منحها ا لآدم، واقتراف الخطيئة يتمثل في الدخول من هذا الباب المحذور وليس في الأكل من ثمار الشجرة المحرمة.

والسؤال الذي قد يتبادر إلى الذهن هنا ما الجدوى من هذا الانزياح الذي استبدل فيه الشاعر، الاقتراب من الشجرة بالدخول من ذاك الباب؟ إن الإجابة على هذا السؤال تتضح بجلاء عند التأمل في الجملة المعترضة الموضوعة بين أقواس والتي أوقفت سير الحكاية قليلاً، فاصلةً بين كلام الإله وأوامره وما يبديه آدم من ردة فعل إزاء ما أمر به لتحديد ماهية الباب المتحدث عنه "وأشار إلى جهة الأعناب".

إذن فالباب الممنوع هو باب الكروم والدوالي مصدر الخمرة – أحد الطرق المفضية إلى اللذة – تلك اللذة التي خالف آدم شمس الدين وصايا ربه من أجل الوصول إليها غير آبهٍ بالنار في سبيل تحقيقها متسائلاً في بداية النص عن السر الكامن وراء تحريمها:

" أسأل نفسي، أحياناً:

هل خلق ا الخمرةَ

حتى ...

لا نشربها ؟

....

أسأل نفسي:

ما نفع العالم؟ ". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص626).

معلناً بدخوله باب الأعناب الرامز إليها أن الاندفاع إلى اللذة والسعي إلى نيلها ما هما إلاّ استجابة طبيعية لأصله الطيني الذي تتبدى من خلاله آدميته المقترنة بالخطيئة فهو يجعله ظامئاً للملذات دوماً، ضعيفاً أمام مغرياتها سريع الوقوع في شراك الغواية القادرة على إدخاله العالمين المتناقضين: عالم الجنة "اللذة" وعالم النار "العقاب".

وهذا ما أكده صفوان حيدر بوضوح أكثر عند تلخيصه للرؤية الشعرية في هذه القصيدة حيث قال "يريد الشاعر أن يقول إن معاقرة اللذة أمر مشروع طالما أنه من المستحيل التخلي عن مطالب الجسد ولا ينبغي للإنسان أن يندم على سعيه لنيل ملذاته، حين يجلس مفكراً ماذا يفعل بوصايا ا ، فأنه مستعد لأن "يعجب بالنار" ولأن ينجذب نحو الجحيم، ثمناً لإخلاصه لطبيعته الترابية!". (صفوان حيدر، قلق ميتافيزيقي وانتظار مفجوع،1992،ص37).

ولعله يبدو واضحاً من التحليل السابق ما كان للجملة الاعتراضية من أثر في توجيه الدلالة الشعرية من العام إلى الخاص، فلو بقي رمز الباب دون تعريف أو تحديد لأخذت مسوغات المعصية أبعاداً أخرى.

ومن ذلك قوله أيضاً في قصيدة بابل:

" رأيت النؤاسي

يحمل نصلاً كبيراً

ويوشك أن يطعن النادل المستريب

: "دلقوا خمرهم في المراحيض"

قالَ

وأجهش

حتى بكت روحه في الإناء الكئيب

وخمس دوالٍ تحاصره كالأفاعي

...

وكان " النؤاسي"

يشرب آخر ما سكبوا

من طلاءٍ على قبره

ثم يمضي

إلى نوبة الحرس الملكي". (شمس الدين، منازل النرد،ص100).

يجسد هذا النص حالة من حالات الاستلاب التي تعيشها الأمة العربية في هذا الزمان، فقد بدا أبو نؤاس المولع بالخمرة باكياً حزيناً لفقدان هذه المحبوبة التي ارتبط بها اسمه، وتراءت من خلالها تجربته الشعرية في تراث الشعر العربي مكانتها التي كانت لها في السابق وهذا ما يوحي به خوف النادل وتشككه. وقد أصبح هذا المعنى المستوحى أكثر ملموسية وتجريداً بالنسبة للمتلقي بوجود نص الاعتراض الذي قطع به الشاعر سرد الحكاية الشعرية ليصور مدى تردي مكانة هذا الشراب الذي كان يشكل تناوله والاحتفاء به ملمحاً حياتياً بارزاً في البيئة العربية يرجع إليه الكثير من الشعراء سر إلهامهم وتفوقهم الإبداعي، أما الآن فقد أصبح شيئاً عديم القيمة تخلصوا منه بإلقائه في المراحيض "دلقوا خمرهم في المراحيض" وليس هذا فحسب بل استحال بالنسبة لأبي نؤاس مصدر رعب يحاصره وجريمة يمضي بسببها إلى الحرس الملكي.

وقد يرمز تراجع مكانة الخمر وانقلابه من نعمةٍ إلى نقمة إلى اختفاء بعض ملامح الحضارة العربية والقضاء على جزء كبير من هويتها التراثية وانطفاء كثير من مقومات الإبداع لديها.

أما النموذج الآتي فهو مختار من قصيدة جبل الريحان: "هل تأذن سيد ... ؟

" بيروت يشاغلها القرصان فتذهل عن أصوات محبيها"

جبل الريحان بكى

ومضى يتوغل في الأسواق

كانت لثغته الريفية تقطر من كبد الصحراء

ومن صلوات الفلاحين

تتلألأ حيناً مثل الحزن على شفة امرأة

يتملكها ندم الفقراء فتحاف بالحسنين
أو تنداح كدائرة الخبز اليومي بأوردة الخبازين"(شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص211،212).

تراجع جبل الريحان رمز الشاعر الجنوبي العاشق عن إكمال حديثه مع سيدته الحبيبة بيروت "هل تأذن سيد...". وقد جاء المتن المحاصر بين أقواس– نص الاعتراض لتوضيح سبب هذا التراجع فقد تيقظت في ذهن ذلك الجبل الرمز صحوة مفاجئة جعلته يدرك "أن من حظي بقلب بيروت هو الغريب "القشرة العابرة"، القرصان المتغلب المسيطر بالقوة، وأن كانت بيروت لم تع ذلك ولم تكتشف محبيها الحقيقيين فذهلت بالقرصان عن سماع أصواتهم" (زيتون، ص49). ولذلك فهو ينسحب باكياً كمحب منعه كبرياؤه من البوح بما يريد حاملاً معه إمارة جنوبيته -لثغتة الريفية- المشعة بالعراقة والقداسة والحزن الجنوبي.

ولنتوقف عند مثال آخر مأخوذ من قصيدة منحدراً من طرف النار:

" ... وسمعت بكاء مخنوقاً يتسرب من ردهات خلفية.
ناديت أيا سكان القصر أيسمعني أحد منكم؟ (لصدى
الكلمات إذا دخلت في الصمت الكلي وفي زمن الأموات
هتاف يتجاوب في الصدر وفي الأذنين كموسيقى جسدين
على الساطور). ناديت أيا سكان القصر تعالوا فأنا أدعوكم
لمباهلة في طرف الصحراء تكون الريح لها العراف، ويسقط
فيها الباغون على أطراف خناجرهم فتبددهم ريح الوادي".(شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص180).

يخيل للشاعر أنه يسمع صوت نحيب الغابرين من الطغاة "سكان القصر" رمز أباطرة العصر المستبدين، فيبدأ بندائهم لمعرفة أن كانوا يسمعون صوته كما هو يسمع بكاءهم الرامز إلى نهايتهم البائسة. ثم يأتي بنص اعتراضي يبدو كمتن إضافي يصور فيه رهبة وقع صدى الكلمات المتأتي من الصمت المطبق على نفسه تصويراً مفارقاً يجمع بين الجمال والرقة والصخب من جهة والألم والخوف والموت من جهة ثانية "لصدى الكلمات إذا دخلت في الصمت الكلي وفي زمن الأموات هتاف يتجاوب في الصدر وفي الأذنين كموسيقى جسدين على الساطور" وهذا يجسد مدى تداخل أحاسيسه

وتناقضها، وفوضى مشاعره في تلك اللحظة التي لم يجد فيها سامعاً أو مجيباً لنداءاته سوى التحدي والثورة على هؤلاء البغاة معلناً بذلك سقوطهم وهلاكهم المحتوم.

وثمة مثال آخير على الاعتراض مقتبس من قصيدة نقطة من دم المحارب الحزين:

" لكن سراً حثيثاً يراودني في سطور الكلام
ولما اتكأنا على شرفة ا
أبصرت مروان يهرب مني
ويجنح للخمر، مازجته
وشربنا معاً كأسنا المر حتى الجمام
سقطت نقطة من دمي على طرف الكأس
فاهتز فيها الذباب
"ومروان لا يشرب دم إخوانه"
ولكنني ملزم أن أقول الحقيقة:
أنه شارب
شارب
شارب من دمي للقرار
وها أن لحمي يداف على خبزه
ورأسي يطاف به فوق رمح لأعوانه
وترتاده الطير والسابلة". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص188،189).

يجعل الشاعر من مروان رمزاً لخيانة الأخوة والعروبة مضفياً عليه ملامح شخصية يزيد بن معاوية متخذا لنفسه رمز الشخصية المقابلة لشخصية يزيد في التاريخ الإسلامي "شخصية الحسين بن علي – رضي ا عنه – ".

ويبدو أن اختيار الشاعر لاسم مروان هنا لم يكن محايداً بل هو مستوحى من ارتباط هذا الاسم ببعض خلفاء بني أمية الذين ينتمي إليهم يزيد.

إذن فمروان العربي الذي شرب هو والشاعر المخاص لعروبته من كأس واحدة لا يتوانى عن الشرب من دم رفيقه وأخيه والاقتيات من لحمه والتآمر على قتله والتمثيل

بجثته. وقد وضع الشاعر قبل كشف هذه الحقيقة المرة نصاً اعتراضياً يحمل صورة مشرقة لمروان تتنافى مع ما قام به من شر وطغيان بحق الأخوة "ومروان لا يشرب دم إخوانه" ولعله أراد أن يبرز من خلال هذا النص سعة المفارقة بين ما يجب أن يكون عليه مروان من وفاء ومحبة للأخوة والعروبة وما كان عليه من خيانة وغدر وجحودٍ ونكران وخصوصاً أن ما كان بينه وبين الشاعر من حميمية وترابط ومحبة كما يبدو من احدى فقرات هذه القصيدة متأصلاً منذ الطفولة:

" تقمصت مروان منذ الطفولة

" ومروان طفل عثرت عليه يفتش
بين الخرائب عن شكله
فأطعمته جوع قلبي
وآويت غربته
وعشنا معاً نأكل العشب والشوك
أو نرتدي وبر الإبل تحت الخيام
وعشنا معاً في الحوانيت
أو في صعاليك وادي الظلام
وأحببته.. .. " (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص188).

رابعاً: الالتفات:

تقوم ظاهرة الالتفات وفق تعريف البلاغيين لها على "العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول"، (العلوي، الطراز، القاهرة1914،ج2،ص132، نقلاً عن عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية،ص276) ويتم ذلك من خلال "تحول الأفعال وأزمنتها أو الضمائر بين الإفراد والجماعة أو الحضور والغياب" (الرواشدة، قصيدة "اسماعيل" لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، ،ص477).

وقد يؤدي هذا التغيير المفاجيء في النسق اللغوي إلى كسر بنية التوقعات لدى المتلقي خالقاً فجوة بين المرتقب والمتشكل فعلياً، وبفضل تحقق هذه الفجوة تتولد السمة الشعرية في النص.

وقد اختلف البلاغيون في تحديد طبيعة الدور الذي يؤديه هذا الشكل من أشكال الانزياح التركيبي في النص الأدبي، فقد رأى الزمخشري "أن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن تطرية لنشاط السامع وايقاظاً للإصغاء إليه من اجرائه على أسلوب واحد". (الزمخشري، الكشاف، ج1،ص14). وهذا ما أكده السكاكي أيضاً (محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم،1983م،ص199).

أما إبن الإثير فقد رفض فكرة حصر القيمة الفنية للالتفات في زاوية الترويح عن المتلقي وجذبه، مؤكداً بأن هنالك غايات دلالية أخرى يهدف المبدعون إلى تحقيقها من وراء الالتفات، تتوقف معرفة كل واحدة منها على معاينة السياق الذي ترد فيه (عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية،ص279، ويس، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم،ص329).

يتضح من رأي إبن الإثير السابق المشير إلى تنوع الدلالات المتأتية من الالتفات إلى أنه يشكل "خاصية تعبيرية تتميز بطاقاتها الإيحائية من حيث أن بناءها يعتمد على العدول". (عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية،ص276).

وهذا ما ستحاول الدراسة إظهاره هنا من خلال الوقوف على بعض النماذج التي تبدى فيها الالتفات في ديوان شمس الدين.

يقول الشاعر في قصيدة الطوفان:

" يتناثر في حلمات الريح
ويدخل في سبلات الماء
وتسكنه الآبار ...
طفلاً ...

" خبأت ملامح وجه الطفل
وأعلنت النرجس
ودخلت مدار الهلة مهراً مذعوراً
خطفته طيور سابحة في الريح ترف جوانحها
وأنا
والريح تزملني
أتداخل بين غصون الليل أعريها

وأراه يضيء ويسقط في حلقات دمي

جذلاً

كالرعشة حين تغرد في رحم الغابات". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص20،21).

يستهل الشاعر هذه المقطوعة بالتكلم بضمير الغائب ثم يلتفت إلى التحدث بضمير المتكلم ثم يعود مرة أخرى للحديث بضمير الغائب، ولا شك أن هذا التحول في الضمائر من الغياب إلى الحضور إلى الغياب قد جاء لخدمة الدلالة الشعرية في هذا النص الذي يقدم فيه الشاعر بعدين من أبعاد شخصيته "الطفولة والنرجسية" فبما أنه يبدو حريصاً على إخفاء بعده الأول فهو يتحدث عنه بضمير الغائب، وقد عزز رغبته بإظهار بعده الثاني بالحديث عنه بضمير المتكلم. والرغبة في إخفاء ذاته الطفل على ما يبدو ليست نابعة من الشعور بالضعف أو الخجل بل هي متأتية من الخوف والحرص الشديد على هذه الذات التي يرى في توريتها وسترها حماية لها ولاسيما أنها تشكل بتناثرها في حلمات الريح، رمز الاستمرار والبقاء وبدخولها سبلات الماء وسكناها الآبار رمز الخير والتجدد والعطاء مصدر حياة لا ينضب، وليس هذا حسب بل أنها تشكل بالنسبة له أيضاً منبع قوة أسطورية يولد اشتعالها في دمه طاقة فاعلة تجعله قادراً على تبديد الظلمات مانحة إياه صفة النبوة. ولذلك فهو يصر على الكشف عن ذاته النرجس رغم ضعفها لتتخذ من حضورها المتجسد من خلال ضمير المتكلم ومن الاستعانة بضمير الغائب أيضاً ستاراً يخفي وراءه ذاته الأقوى للحفاظ عليها، تلك الذات التي تظل تعلن وجودها والتصاقها به رغم المحاولة المستمرة لإخفائها وتقديمها على أنها ذات أخرى منفصلة عن ذات المتكلم "الشاعر" بالحديث عنها بضمير الغائب:

" ثقبت عيناه جدار الليل وفاجأني

خبأت ملامح وجه الطفل

فأشعل لحم الساق وفاجأني

ومضى

يتدحرج مثل الموت على حجرات سماءٍ كابية

صفراء كأبخرة الكهف الأولى

أعلنت النرجس فانطفأت

عيناه، وأسقط فوق الرمل محاجره

ومضى يتوكأ جذع الريح". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص22،23).

والمتفحص في ديوان شمس الدين، يلمس ارتباط ظاهرة الالتفات في معظم الأحيان بالفقرات أو القصائد الشعرية التي تجلت فيها النزعة الذاتية[1] كما مر بنا في المثال السابق، ويتبدى ذلك أيضاً في قوله من قصيدة طيور إلى الشمس المرة:

" نطعم البحر أعيننا

وخطانا

ونغمد خنجرنا

في دم الأرخبيل

ولكنني قبل بدء الرحيل

تفرست في الماء

حتى أرى وجهها

فأبصرت عينين في القاع تبتعدان

كجوهرتين في ثبجٍ مالح

وحيرني أمرها:

حجر أم سفينة؟

حجر

أم

سفينة

... ...

... ...

هيلا هيلا

سلام على البحر

دمعتنا وهوانا

هيلا هيلا

---

[1] ينظر على سبيل المثال قصيدة غروب نصف الليل، وقصيدة جمرتان في الأعشاب.

كنستنا رياح المدينةْ

لأجلك عدلتُ ميزان روحي

وأسلمت قلبي إلى قدر غامض

إلى ا ...". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص447،446،448).

راوح الشاعر كما هو ملحوظ هنا في الضمير بين الجماعة والإفراد، فقد تحدث في البداية بضمير المتكلم الجمع ثم انتقل إلى ضمير المتكلم المفرد، ثم تحول إلى ضمير المتكلم الجمع، وعاد في النهاية إلى التكلم بضمير المفرد مخاطباً الضمير المفرد أيضاً "كِ". والمتأمل في هذا النص يجد أن الشاعر قد تحدث بضمير الجماعة عند إعلان الانتماء إلى البحر بدلاً من المدينة المتخلية عن أبنائها، وتحدث بضمير المفرد عند محاولة إظهار التشبث الوجداني والتعلق الروحي بهذه المدينة المتروكة، وكأنه يود أن يقدم لها اعتذاراً ملتمساً منها المغفرة على انضمامه إلى هذه الجماعة الراحلة كرهاً من خلال بثه مشاعره نحوها فقد ظل إلى آخر لحظة يبحث عن وجهها الضائع منهم في صفحة المحيط البديل مؤكداً لها أن رحيله لم يكن إلاّ من أجلها.

وثمة مثال أخير على ظاهرة الالتفات مأخوذ من قصيدة انحناءات على الجسد الجميل:

" فانهض الآن

وجس نحو الحقول

ثم جس الأرض

تسمع نبضها

نبضها العالي

وميزان الفصول

***

ثم جس النهر

تسمع قربه

شهقة السد

وأجراس العويل

وهي تبكي
حيث يمتد البكاء
في مدى الماء
وجرح السلسبيل
***
وأنهض الآن
انتهى الموت الثقيل
ومشت أقدامهم كالمعجزات
أنني أبصرهم مثل السيول
يستعيدون مفاتيح الحياة
***
إنني أبصرهم يبتكرون
في مرياهم
مدى أوطانهم
دمعة البحر
وأضلاع الجليل". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص621،622).

يخاطب الشاعر المواطن العربي حاثاً إياه على النهضة، وملامسة الأرض لمعرفة ما يحيق بها من موت وما تكابده من أزمات معلناً بزوغ فجر النهضة بانتهاء الموت الثقيل، ثم ينتقل فجأة من الخطاب بصيغة الأمر إلى التكلم بصيغة الماضي ثم يلتفت إلى الحديث بصيغة المضارع، مشيراً إلى تحقق بعض ملامح هذه النهضة المرتجاة، فثمة أناس أبطال قد تحدوا بسيرهم النضالي الموت ماضين في خطواتهم المعطاءة في سبيل استعادة أسرار الحياة وصناعة الأوطان من جديد.

ويبدو أن التحول الزمني في الأفعال من الأمر إلى الماضي إلى المضارع قد جاء منسجماً مع روح الدلالة الشعرية في هذا النص المقسم إلى أربعة مقاطع، فقد صور المقطعان الأول والثاني محنة الأرض العربية التي غزا الألم والموت المدبر كل مصادر الحياة فيها، وفي حالة كهذه تكون النبرة الخطابية الآمرة والمحفزة "انهض جس" هي

الريشة التي تمكن الشاعر بواسطتها من الضرب على أوتار الضمائر العربية لإيقاظها من موتها العميق. ولكي يكون عنصر التحفيز أشد وأقوى جسد المقطعان الثالث والرابع ولادة الصحوة النهضوية في نفوس بعض أبناء الأمة، وقد كان الحديث عنها بصيغة الماضي "ومشت أقدامهم كالمعجزات" دلالة على تحققها الفعلي وتبلورها على أرض الواقع، ولكي تؤكد استمراريتها ونموها المتزايد تم الانتقال إلى الحديث بصيغة المضارع "أبصرهم، يستعيدون، يبتكرون". ونلاحظ أن الشاعر قد خاطب في المقطعين الأول والثاني اللذين دعا فيهما إلىالنهضة الضمير المفرد، ثم تحول في المقطعين الثالث والرابع اللذين بدا فيهما الفعل النهضوي أكثر حضوراً إلى التحدث بضمير الجماعة. ولعلّه أراد أن يقول أن تحرير الأرض العربية وإنقاذها من الشرور والظلم مسؤولية تقع على عاتق أبناء الأمة فرداً فرداً، منبهاً بعد ذلك إلى أهمية الوحدة والتكاتف والعمل الجماعي.

الفصل الرابع

الانزياح الطباعي (التشكيل البصري)

تعد البنية المكانية (الشكل الطباعي) من أبرز العناصر البنائية التي أخذ يعتمد عليها الشاعر الحديث في تشكيل نصه الشعري، مستحدثاً من العلامة غير اللغوية وسيلة تعبيرية لإنتاج الدلالة النصية، مشيداً بذلك جسراً من جسور التواصل والألفة بين القاريء والنص.

وقد كان للتأثر بالتيارات الشعرية وبعض المذاهب الفنية الأخرى في الغرب ولاسيما الدادائية والسريالية دور كبير في وجود مثل هذا البعد التشكيلي في الشعر العربي الحديث، (طراد الكبيسي، الشعر والكتابة، القصيدة البصرية، 1987، ص10) هذا بالإضافة إلى ما تعرضت له القصيدة العربية في منتصف القرن الماضي من محاولات متنوعة للتجديد ساهمت في انتقالها من الشفوية إلى مستوى الكتابة البصرية مما أتاح للشاعر فرصة الخروج والتمرد على كثير من قوانين القصيدة التقليدية ولاسيما بنيتها الزمانية "بنية العروض"، ذلك أن "البنية العمودية تتألف، بصورة إجمالية، من قسمين متساويين (الصدر والعجز)، ومتناظرين تفصل بينهما مساحة بيضاء. مع كسر العمود الشعري تحررت القصيدة العربية الحديثة من هذا البناء التناظري، وباتت تتكون من "أسطر" شعرية (لا من أبيات)، متفاوتة الحجم. قد تشغر السطر منها عبارة واحدة أو قد يتألف السطر من جملة (أو من جمل) تمثل مساحة السطر الطباعي كله". (شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، 1988، ص29).

وقد منح هذا التحول من البيت الشعري إلى السطر الشعري الناجم عن تحطيم بنية الزمان في القصيدة التقليدية الشاعر الحديث حرية واسعة لتفضئة نصه مكانياً، فلم يعد شكل النص مفروضاً عليه سلفاً كما هو الحال في القصيدة العمودية التي "تخضع لتشكل مسبق يقوم على تناظر بين شطرين يفصل بينهما بياض وفق معمار محكوم بالبنى العروضية والإيقاعية" (رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري،1996، ص100). بل أصبح يبتدع بنفسه الشكل الطباعي الذي يلائم نصة دلالياً، فهو "يهدف من وراء تركيب المكان في النص إلى تركيب الدلالة نفسها"،

(محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، 1985، ص100) وهذا ما أعطى لكل قصيدة صورتها الطباعية الخاصة بها والتي تميزها عن غيرها، فالنص وفقاً لرؤية النقد الحديث "كتابة زمان غير منفصل عن المكان". (بنيس، ص99).

وبموجب هذا الارتباط الوثيق بين التشكيل المكاني للخطاب الشعري ومقصدية مبدعه وتعالقه مع مكونات الخطاب الأخرى فقد صار لزاماً على المتلقي التعرف إلى هذا الفضاء عند قراءة النص الشعري الحديث بوصفه "بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري الحديث ودالاً ثرياً يوجه فعل التلقي، استناداً إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات، ليس بوصفه معطى ثابتاً بل بوصفه صيغاً متحولة، تنتظم وتشتغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة ولا يمكن للمتلقي أن يستكنه النص ويغور في داخله ما لم يتمثل كلية صورته "الطباعية" ذلك أن جملة أنساقه غير اللغوية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية ولا عن بناه الصوتية والمعجمية والتركيبية"، (إبن حميد، ص99) وبناء على ذلك "لم تعد اللغة وحدها محور اهتمام، وانما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة وكيفية عرضها وعلاقتها بمعمار الصفحة محط اهتمام الباحثين" (إبن حميد، ص99). الذين أدركوا أهمية التشكيل البصري في القصيدة الحديثة لما له من قدرة على إمداد المبدع بالطاقات التعبيرية والمتلقي بالامكانات التأويلية.

ويبدو التشكيل البصري علامة مهمة من علامات الشعرية في شعر شمس الدين منذ دواوينه الأولى وحتى دواوينه المتأخرة التي بدت فيها مظاهر هذه التقنيات البصرية أكثر حضوراً من سابقاتها، ويتجلى ذلك من خلال استخدام الشاعر بعض وسائل النثر وأساليبه كعلامات الترقيم، ورموز الحساب، والحواشي، واعتماده كثيراً من الأشكال

البصرية المستخدمة في القصيدة الحديثة والمستمدة من الفنون التشكيلية، كالفراغات والتقطيع والتموج، متخذاً من مهارة تنظيم السواد والبياض فوق الصفحة وسيلة شعرية تسهم في تعميق رؤيته وتقديمها للمتلقي بأسلوب جديد.

ورغم الحضور الواسع لتقنيات التشكيل البصري في شعر شمس الدين إلاّ أنه لم يسرف في استخدام هذه التقنيات إلى الحد الذي قد تضيع معه معالم الشعر فتفقد بذلك القصيدة شعريتها كما فعل بعض الشعراء الذين بدت القصيدة عندهم وكأنها "لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوان أو صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية العلامة"، (إبن حميد، ص100) بل هو يحسن التعامل مع هذه الظاهرة الشعرية جاعلاً من الشكل الطباعي دالاً شعرياً يفضي إلى دلالة وليس وسيلة من وسائل الإبهام والإغلاق، مؤكداً بذلك إيمانه بعملية تداخل الفنون واستعارة كل منها من الآخر مع الاحتفاظ لكل فن بخصوصيته التي تميزه عن غيره؛ وهذا ما ستحاول الدراسة إيضاحه هنا من خلال تتبع تقنيات التشكيل البصري في شعره.

أولاً: الحواشي:

تعتبر الحواشي من أبرز التقنيات البصرية التي أخذ يحفل بها الشعر الحديث حيث يتم وضع حاشية للنص الشعري تأتي دائماً بعد العنوان مباشرة أو في نهاية المتن الشعري، وتكون غالباً عبارة عن جملة قصيرة تحمل إهداء أو إشارة إلى زمان أو مكان أو مناسبة القصيدة، وقد تكون عبارة عن نص موجز يذكر بحادثة ما، أو يوضح فكرة، أو يفسر معنى مفردة واردة في النص الشعري، أو يعرف بشخصية، "ولهذه الحواشي دور مهم في تحديد موقف المتلقي من النص، فانها فاتحة ثانية أو جملة أخرى علينا ألا ندخل عالم النص دون قراءتها واستحضارها في التفسير، لأنها لبنة أساسية في فهم مقاصد الشاعر وتقرب المتلقي من قصد المبدع، خصوصاً حين ينصب دورها على توضيح مناسبة النص، أو تكون مهداة إلى شخص آخر". (الرواشدة، اشكالية التلقي والتأويل، ص103).

وقد كثر ورود الحواشي في ديوان شمس الدين حتى غدت ظاهرة مألوفة في معظم القصائد، وقد أدت هذه الكثرة إلى تنوع مضامين هذه الحواشي، فمنها ما جاءت

تحمل إهداء إلى أحد الأهل أو الأصدقاء أو الفنانين والشعراء كما في قصيدة عبرت خيولي دارة الأشباح التي يهديها إلى "خديجة" زوج الشاعر، وقصيدة الناي التي يهديها إلى أمه "آمنة"، وقصيدة أيها الطفل إبكِ التي يهديها إلى طفله الصغير "علي"، وقصيدة معك وحدي المهداة إلى صديقه الرسام "حسن جوني"، وقصيدة دفوف القمر المهداة إلى "محمد عبد الوهاب"، وقصيدة أميرال الطيور المهداة إلى "عبد الوهاب البياتي".

ومنها ما جاءت موجهة إلى أحد الشهداء الأبطال كما في قصيدة دم سابق نفسه باتجاه الرصاص الموجهة إلى "أ.مرزوق"، وقصيدة فتى الرمان الموجهة إلى "حكمت الأمين".

ونجده يورد بعض الحواشي للتعريف بشخصية ما أو مكان ما كما في قصيدة موت مطر الصقر التي قدم لها بحاشية تشير إلى أن "مطر الصقر من جنوبي العراق، استشهد في جنوبي لبنان، ولم يعرف اسمه الحقيقي"، (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص245) وقصيدة آيات من كتاب الإمام المنتظر فقد أشارت الحاشية التابعة لها إلى أن بيت ياحون هي "قرية الشاعر في جنوبي لبنان". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص48).

ومنها ما جاءت لتفسير معنى كلمة أو رد عبارة استخدمت في أحد النصوص على شكل تناص إلى صاحبها كما في قصيدة دفوف القمر حيث أوضح الشاعر في الحاشية معنى مصطلح "صيحة با" بقوله:

"صرخة دينية كان يرددها الكهان أثناء رقصهم الديني في معابد طيبة، في مصر الفرعونية. وربما هي تعادل "ا حي" أو "فياديوس" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص660) وينوه في نهاية حواريات الأنس والخوف إلى "أن تعبير "أنا الآخر" هو لرامبو، وتعابير: وحش أفلت من مختبر العالم ليلة الكوكايين هي لهنري ميلر". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص430).

ويعمد في بعض الأحيان إلى وضع بيت شعري مقتبس من شاعر آخر في مقدمة نصه كما فعل في قصيدة من قصائد الذئب في المرآة حيث أورد بيتاً شعرياً للبحتري أتبعه بتعليق منه، وقد وضع في بداية المنزلة الأولى من قصيدة منازل النرد بيتاً لأبي العلاء المعري، وذكر في حاشية قصيدة أعلى الممالك بيتاً للمتنبي، وإلى غير ذلك من

الحواشي ومضامينها المختلفة التي تنم عن سعة ثقافة الشاعر وحرصه على توطيد العلاقة بين النص والقاريء.

وستتوقف الدراسة عند بعض نصوصه المقرونة بحواشٍ لتتبين دورها في إضاءة النص وتقريب الدلالة للمتلقي.

يقول شمس الدين في قصيدة النمر النائم:

"يتكوم عبد الرحمن هنا قربي

نمراً من ورقٍ

ومخالب من فضة

وفتحت له باب المنزل

فغدا يحضر كل صباح ومساء

يسبقني نحو فراشي

يتربع في صدر الدار

يلاعب أطفالي

ويجالسني بين الزوار

أمس، أتاني بحديثٍ نادر

قال: القاتل معذور

قلت له: والمقتول ؟

قال: معذور أيضاً

قلت له: والطفل المذبوح على ماء النهر ؟

قال: دم معذور

قلت له: والناحر يا عبد الرحمن ؟

قالَ: أراه معذوراً

قلت له: هل تشهد أن حسيناً معذور ؟

قال: أجلْ

قلت له: ويزيد ؟

قال: لعل له عذراً

قلت له: والمصلوب على خشبه

قال: أرى سبباً لصليبه

قلت له: ويهوذا ؟

قال: له سبب آخر

قلت له: والقتلى، المسفوحون، المهدورون، المضطهدون إلى آخره ؟

قال: أراهم مجتهدين

قلت له: والسفاحون ؟

قال: وهم أيضاً مجتهدون

قلتُ: إذن

لو أني الآن أخذت السكين

وأجريت على هذي الأرض دمك

ماذا تفعل ؟

قال: أرى لك عذراً

قلتُ: ولو أنت سفكت دمي

قالَ: كذلك لي عذري

...

...

يتكوم قربي عبد الرحمن ولا أدري

يعلو أم يهبط

في يده

ميزان الكلمات"، (شمس الدين، منازل النرد، ص31-33).

يروي الشاعر قصته مع شخص يدعى عبد الرحمن يبدو على هيئة نمر ورقي مخالبه من فضة يستضيفه في منزله فيصبح زائراً شبه مقيم يحضر صباح مساء، يقاسمه فراشه، ويجلس في صدارة بيته، يلاعب أطفاله، ويشاركه جلساته مع الزوار. وقد دهش منه ذات يوم حينما أطلعه على فلسفته التي ترى بأن القاتل معذور، فدفعته هذه الدهشة

إلى إقامة حوار معه لمعرفة موقفه من المقتول أيضاً ومن بعض الأشخاص الذين ارتبطت أسماؤهم بأحداث بارزة في التاريخ، فكان منهم القاتل والمقتول والظالم والمظلوم وهم: شقيق عبد الرحمن الذي قتل على ضفة النهر ومن قتله من العباسيين، والحسين ويزيد، ويهوذا والمسيح، والسفاحون والمسفوحون بعامة، حتى أنه يسأله عن موقفه منه أن هو قتله فتكون حيرة الشاعر كبيرة عندما تجيء إجابات عبد الرحمن برؤيا أحادية النظرة للقاتل والمقتول فكلاهما معذور بالنسبة له.

وقد تثير قراءة هذا النص بعيداً عن الحاشية بعض التساؤلات لدى المتلقي: من هو عبد الرحمن ؟- فكثيرون هم الذين يدعون عبد الرحمن في كل زمان ومكان- هل هو رمز ذاتي اختلقته مخيلة الشاعر؟ أم أن له ارتباطاً بشخصية معينة؟ لما يقدمه لنا على هيئة نمر ورقي رغم أنه يبدو من خلال حديثه عنه إنساناً عادياً يشاركه العيش في منزله ويلازمه في معظم أوقاته ويجيب على تساؤلاته ؟ ما هي المكانة التي يحتلها هذا الشخص بحيث تجعل الشاعر مهتماً إلى هذا الحد بسماع رأيه ومعرفة فلسفته؟.

وسرعان ما تتكشف كل هذه الأمور عند الاطلاع على الحاشية التي يوجه النص من خلالها إلى عبد الرحمن بن خلدون المؤرخ والمفكر وعالم الاجتماع الإسلامي الكبير الذي ترك لنا تراثاً عظيماً نستطيع محاورته والاطلاع على آرائه وفلسفته من خلاله، ولذلك فقد جعله الشاعر نمراً ورقياً ذا مخالب فضية، أليس ثمة تشابه بين شكل الخطوط التي تلون جسم النمر ورسم السطور على الورق، وبين المخالب الفضية والأقلام من حيث الهيئة من جهة والوظيفة من جهة ثانية؟، فالمخالب هي الوسيلة الفيزيائية التي يتمكن النمر بوساطتها من الاستمرار والبقاء، وكذلك الأقلام فهي تعد الوسيلة الوحيدة لتخليد التاريخ على الورق.

قد تذكرنا صورة النمر الموحية بالشجاعة والقوة بما كان عليه ابن خلدون من جرأة سياسية أدت به إلى السجن والعزل من بعض المناصب الهامة. (عبد الرحمن بن خلدون، التعريف بأبن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً،1979، ص343).

وقد انزاح شمس الدين برمز ابن خلدون من الإيجاب إلى السلب إذ اتخذ من رأيه القائل: "إذا نظرت بعين الإنصاف عذرت الناس جميعاً" (ابن خلدون، المقدمة، ص215) رمزاً لفلسفة التاريخ الآسن الذي يكتفي برواية الأحداث وذكر الدوافع والأسباب التي دفعت

الأشخاص إلى فعل الخير أو اللجوء إلى الشر دون محاولة لمحاكمة أحد أو إنصاف أحد فيتساوى عنده الظالم والمظلوم من منطلق الغاية تبرر الوسيلة.

ومن الأمثلة الدالة في هذا الباب قوله في قصيدة معك وحدي:

"من أنت لتخطف هذا العشق
وتسكنه وحدك في السر
وتقطف وجهين من الظلمة
أو تغمد سهماً
في لحم بنفسجة الأنثى؟
ورأيتك تمضي كحصان
كهيولي (امرأةٍ - رجل)
كعذابين معاً ...
ليلاك تنام على جفن الصحراء
ويحضنها قمر
أعلى من قيس
وأدنى من فمها
وورودك تسبح في دمها
والغزلان ترى ...
...
ورأيت شموسك في الفخار
وفي الصلصال
بنفسجة طعنتها ريشتها
وشممت على عتبات الموت
رماد أصابعك الأولى
والنار بها
ورأيتك تسكن في نافذتين
الصمت – الصمت

الصمت – الأزهار

فقلت أتى

من أسقط فوق بنفسجة الرؤيا

سيفين

وأشعل في هذا الليل حمائمه؟". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص545-547).

ان المتأمل في هذا النص الشعري يشعر أنه أمام لوحة شعرية مطعمة بمسحة سريالية تجمع أشتاتاً من الصور الغريبة مما يجعل لملمة أجزاء المعنى والوصول فيها إلى رؤيا محددة أمراً متعذراً لأن كل صورة من هذه الصور كفيلة بأن تشكل كياناً رؤيوياً مستقلاً وما من خيط يشد بعضها إلى بعضها الآخر، ويضمها في إطارٍ واحد سوى وجود ذاتين يبدو بينهما ارتباط معين أو انسجام من نوعٍ ما وهما:

أولاً: ذات المتكلم الذي أدركت حواسه "رأيت، شممت" كل هذه الصور المتباعدة مجتمعة.

ثانياً: ذات المخاطب الذي أسندت إليه آلية الفعل والخلق وامتلاك العناصر في جميع هذه الصور المتناثرة فهو الذي يقطف وجهين من الظلمة ويغمد سهماً في لحم بنفسجة الأنثى وهو الذي يمضي كحصان كهيولي ويسكن في نافذتين:- الصمت – الصمت، الصمت – الأزهار، وليلى ليلاه والشموس شموسه.

ورغم وجود هاتين الذاتين اللتين تشدان أجزاء النص إلى بعضها إلاّ أن مقاصد الشاعر تظل بعيدةً تحتاج إلى فسحة إيضاحية تضيء النص للقاريء،وقد قامت الحاشية الموضوعة في نهاية القصيدة التي تنتمي إليها هذه المقطوعة بهذا الدور، فالشاعر يهدي قصيدته إلى صديقه الرسام "حسن جوني" في معرض ربيع عام 1986 وهذا يفسر سبب بعد المسافة الدلالية بين الصور الواردة في النص والتي جعلت من كل واحدة منها كياناً مستقلاً، فقد قام الشاعر على ما يبدو "بإعادة رسم مضامين لوحات الصديق الفنية وشخوصها كأنه يريد تذكيرنا بسينية البحتري وأهم ما فيها وقفته المشهودة أمام اللوحة الساسانية التي لم يبق منها سوى وصفها الخالد" (طالب عبد ا ، شمس الدين في جديدة أما آن للرقص أن ينتهي يتقدم يتجلى يتمادى ويردد بالشعر،1988/12/19،ص46).

وقد أكدت الشاعرة خاتون سلمى أن قصيدة معك وحدي هي "التحام فني راقٍ بين ذاتين انفصلتا في عمر ما عن ذات الفن الكبرى، الشاعر يضرب عصاه السحرية لتدخل كلماته إلى منابع ألوانها، والرسام يستضيف الشاعرفي رحاب لوحاته، وكأنه يبتسم للوحة الشاعر الكبرى، ويهز رأسه علامة الموافقة على الاتحاد الأسمى الكامن في مطارحة الفهم العميق للرؤيا من خلال الرسم بالكلمة أو الكلام بالريشة". (سعيد طه، الشاعر محمد علي شمس الدين موضوع "اللقاء"، قصائد وأحاديث،1989/3/1).

ورأى طالب عبد ا أن هذه القصيدة "من الأعمال النادرة إن لم تكن الوحيدة في شعرنا الحديث التي ترى الجمال في شخص آخر لا هو أنثى ولا هو ميت ولا هو عمومي شاعر يعرفنا إلى صديق فنان وإلى فنه الذي بإمكاننا التعرف إليه وقد لا يراه الكثيرون خارج رسم شمس الدين له خارج تشكيلة لوحاته التشكيلية وفي هذه النادرة جرأة واضحة على الموضوع أنه موضوع مثير للاهتمام فيه تجاوز لشائعات الحداثة الشعرية والى وفرادتها كموضوع هو خصب في الشعر. (عبد ا ، ص46).[1]

وثمة مثال أخير على الحواشي يستلزم إيراد القصيدة كاملة:

أعلى الممالك

"أعلى الممالك ما يبنى على الأسل..."

(المتنبي)

... ورأيتُه يزن الرياح بكفّهِ

ويقول: دوري

ما شئتِ

إنّي حامل اللّهب المقدسِ في يدي، ودم العصورِ

ما زال يجري في أعنّتِهِ القديمةِ غاسلاً

---

[1] لا بد من الإشارة هنا إلى أن الرسام (حسن جوني) قد استوحى هو الآخر كثيراً من مضامين لوحاته من قصائد الشاعر، وقد تجلى ذلك من خلال رسومات أغلفة بعض الدواوين ومن خلال الرسومات الداخلية الموجودة فيها ينظر على سبيل المثال ديوان أميرال الطيور النسخة الصادرة عن دار الآداب، بيروت1992.

وجهي ومقتحماً جذوري.

شَيدتُ من ألمِ البنفسجِ

دولةً بيضاء عاليةً

ومن لغةِ الطيور

شيدتُ مملكتي

وأسدلتُ الغناء على قصوري

أعلى الممالِكِ ما يشاد على الزهور

لا السيفِ: هذي حكمتي

منقوشةً فوق السحابِ

وفوق سارية الأثيرِ

ونظرتُ نحو سمائها الزرقاءِ

فاحتشَدتُ نسوري

في الجوّ

قال ا ُ حين رأى مفاتنها:

تعالَ وخُذْ إليك فمي

وإليك نوري

وتعالَ نلعب

كي نغير ما تقادم في الزمان وفي الدهور

من هذه الأرض التي هرمتْ

وزاحمتِ الكلاب على القبور

وقَرعتُ كأسي بالذي برأ الحياةَ

وقال للأفلاكِ دوري

وجلستُ أكتب والنجوم شواهد حولي

ومملكتي سطوري." (شمس الدين، ممالك عالية، 2002،ص7-9).

ثمة تناقض يبدو واضحاً بين مضمون الشطر الشعري الوارد في الحاشية الذي يحمل في طياته رسالة القوة والحرب "أعلى الممالك ما يبنى على الأسل" وبين مضمون

الحكمة الواردة في النص التي تشي بفكرة السلام "أعلى الممالك ما يشاد على الزهور". والذي ينعم النظر النص يجد أن هذا التناقض ما هو إلاّ ملمح ظاهري، فصاحب الحكمة المؤمنة في بالزهور بدلاً من حد السيف يحمل في يده مشعل الثورة "اللهب المقدس"، متحدياً الرياح رمز القوى الظالمة، مطهراً وجهه من نهر الحروب "دم العصور القديمة" الذي لا زال يجري كالأحصنة متغلغلاً في أعماق أعماقه، وها هو يخبرنا بأنه بنى من ألم البنفسج ذلك الزهر الذي يضم في ثناياه كثيراً من المتناقضات، فهو بوصفه زهر يحمل هوية الحياة والجمال والرقة لكنه يجمع في لونه بين الزرقة لون المرض والتعب والسماء الصافية والحمرة لون الدم والموت والحب، ومن لغة الطيور عنوان البراءة ولعذوبة دولة بيضاء أي نقية من كل شر وسوء.

وقد يدل الجمع بين كل هذه الأضداد الموحية بالقوة تارة "اللهب المقدس، دم العصور القديمة، ألم البنفسج" وبالرقة والوداعة تارة أخرى "ألم البنفسج، لغة الطيور، الغناء" على أن الشاعر لا ينادي بالسلام الذي يحمل معنى الاستكانة والاستسلام والذل والانحناء بل هو يؤمن بالسلام الذي يترك للمرء حرية الاستمتاع بنعمة الأمان والاستقرار والحياة، وهذا ما أكده احتشاد النسور رمز الشموخ في أجواء مملكته، والنقش فوق السحاب والأثير دلالة السمو والعلو، إذن فهو لا يرفض مبدأ القوة من أجل الدفاع عن الحق بل يرفض الحروب التي تشن من أجل السيطرة والبطش وإعلاء العروش بإراقة الدماء، وقد كان لوجود الحاشية أثر في استنتاج هذا المعنى المزدوج الذي يؤكد بأن رفعة الممالك لا تكون إلاّ بالسلام القائم على قوة الحق. وتبدو القصيدة هي مملكة شمس الدين التي تلالأ فيها نور السلام.

ثانياً: البياض والسواد:

لم يعد البياض الذي يتخلل المتن الشعري الحديث مساحة ورقية لا دخل لها بالنص ودلالاته كما هو الحال في القصيدة التقليدية بل أصبح فضاء نصياً متصلاً بالسواد ومرتبطاً بالبنية العميقة للنص لإيحائه بكثير من الدلالات التي تتعدد بتعدد السياقات، فهو "كثيراً ما يحملنا إلى فضاء النفس وانفعالاتها وحالاتها المضطربة

المتوترة لحظة الكتابة"، (إبن حميد، ص100) إذ إنه "يستحيل بنى صامته تخفي وراءها جملة من البنى الناطقة". (إبن حميد، ص101).

ورغم ما يبدو بينه وبين السواد "الكتابة" من تنافس على الظهور والانتشار فوق الصفحة الشعرية إلاّ أنه "لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلاّ في تعالقه مع السواد". (إبن حميد، ص100).

وقد اصطنع الشعراء أشكالاً متنوعة من خلال توظيف تنظيم تعاقب البياض والسواد في النص، وستتوقف الدراسة عند أهم الأشكال المتأتية من استغلال هذه التقنية البصرية في شعر شمس الدين.

1- الفراغ والمساحة المفتوحة:

يبدو الفراغ الذي يقوم على ترك مساحة بيضاء خالية من الكتابة أو محبرة بنقاط تشير إلى غياب الكلام ملمحاً شكلياً بارزاً في القصيدة الحديثة، فقد وجد الشعراء في هذه المساحات الفارغة التي تتخذ من الصمت لغة جديدة وسيلة شعرية ناجحة للتعبير عما تعجز اللغة الإفصاح عنه، فها هو مالارميه يشير إلى أهمية هذا العنصر الشكلي مؤكداً أثره الجمالي في القصيدة إذ يقول: "لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي: أن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء .. وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة .. ان تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم". (بنيس، ص100).

وقد بلغ الإيمان بقدرة الفراغ على التعبير حداً حاول فيه بعض المبدعين استبدال اللغة بالبياض، وهذا ما تبوح به هذه الكلمات لرامبو "أيا نفسي، لا تصنعي القصيدة بهذه الحروفِ التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق." (بنيس،ص100).

وقد تزايد الاهتمام بتقنية الفراغات مؤخراً خصوصاً بعد أن أصبح الشاعر يدرك دور المتلقي في إكمال العملية الشعرية حيث أخذ يوجه هذه المهارة البصرية إليه محاولاً إشراكه في انتاج النص من خلال العمل على ملء فراغاته بتأويل المسكوت عنه وفقاً لما يراه ملائماً للسياق، "فتغدو القراءة – تبعاً لذلك – حواراً عسيراً مع نص يلتهمه البياض وانخراطاً في مغامرة لا تعرف النهاية من أجل انتاج القصيدة التي لم تكتب، أو

لنقل ان القراءة هنا كتابة مضارعة للنص الشعري الحديث بكل ما تحويه من إضافة ونزوع إلى طرح السؤال وملء الفراغات وتبين المدلولات". (إبن حميد،ص102).

وقد زاوج شمس الدين في كثير من قصائده بين التعبير باللغة الشعرية والتكلم أو الحوار من خلال الفراغ مانحاً المتلقي فرصة للتأمل والتدبر والاجتهاد، فهو كثيراً ما يقوم بترك مساحة بيضاء بين عنوان القصيدة ومتنها وقد تجلت هذه الظاهرة بوضوح في ديوان طيور إلى الشمس المرة، ونجده يفرد في بعض الأحيان صفحة مستقلة للمقطع الشعري الواحد جاعلاً من بقية الصفحة البيضاء فضاء حراً مفتوحاً على كثير من التساؤلات والاحتمالات، وخير مثال على ذلك قصيدته يوميات الصمت المتشكلة من عشرة مقاطع قصيرة أفرد لكل منها صفحة مستقلة فبدأ السواد "الكتابة" سابحاً في بحر من البياض وهو يوائم في ذلك التشكيل بين الدلالة العامة للقصيدة إذ إنه يجد في الصمت ملاذاً تعبيرياً أرحب وأبلغ من الكلام.

"(2) الصمت
هل أصعب
في هذا الموقف
يا مولاي
من الكلمات ؟

(3) الصمت
كل مساء
أجلس قربك يا مولاي
أصغي للصمت
كل مساء
أسمع من شفتيك الساكنتين
عويلَ الصمت."

(شمسن الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص520،521).

وبين تشكيلها المكاني الذي يحاول استنطاق البياض

" ولهذا
فأنا أكتب أشعاري
بدمٍ أبيض" (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص519).

ويتبدى اللجوء إلى الفراغ بسبب المعاناة مع الكلمة أيضاً في قوله من قصيدة طيور إلى الشمس المرة:

"كان يلزمني كي أفسر هذا العذاب

قليل من الشعر

لكنني لم أكن شاعراً

....

ما الذي كان يفعله الشعراء قبلي

لكي يصلوا ؟". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص448-449).

ويذكرنا هذا النزوع إلى التكلم عبر الصمت والبياض برأي هنري ماشونيك الذي يؤكد بأن الصمت "ليس تغييباً للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبروز لدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة، فهو يظهر بمقدار ما يخفى، يوحي، يعبر بطريقة مخصوصة، ثم ان الصمت يعد أكثر المجالات تعبيراً عن التأمل والبحث والمساءلة ويعد لحظة لقاء ومحاورة مع القاريء تحمله من شعرية الكلمات إلى شعرية الصورة البصرية". (إبن حميد، ص102).

ومن النماذج الدالة في هذا الباب قول شمس الدين في قصيدة غداً ربما جاء يومي:

"لست منتظراً أي شيءٍ

ولا شيء عندي ليروى

فلا تسألوني

لست منتظراً خبراً

أو صديقاً

وما كان لي أن يعودوا

وأن يذكروني

اغلقوا بابهم فجأة

وانطووا كالصدى

لم يقولوا غدا

ولا وعدوني". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص529،530).

يحس الشاعر أنه مكبل اللسان نتيجة الشعور باليأس لرحيل الأحباء والأصدقاء، لذا فهو يلجأ إلى البياض الموحي بالميل إلى العدمية المتمثلة في خلو الخاطر من الكلام أو عدم القدرة على البوح ليعكس من خلاله صفحة النفس التي أفرغت بسبب الإحساس بالوحدة والمرارة من أي ومضة أمل أو رجاء في الحياة.

ولنتوقف عند مثالٍ آخر مأخوذ من قصيدة فاتحة للنار في خرائب الجسد:

"لماذا تكون البحيرات منشورة

والطيور السماوية اللون مأسورة في السلاسل ؟

لماذا تموت العصافير مقتولة بالأغاني ؟

لماذا تكون التواريخ موتاً مكرراً ؟

لماذا تموتون: كلٌ على جلجلةْ ...

ولا تلتقون ؟". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص39،40).

يقدم النص بعض الصور الدالة على موت روح الجمال في الأمة وضياعها وتشتتها وسقوطها المتكرر، وقد تآزر الفراغ المنقوط الموجود بين كلمتي "جلجله، ولا تلتقون" مع هذه الصور في تجسيد هذا الواقع المعيش حيث مثل الفاصل المكاني بين هاتين الكلمتين الدالتين على الفردانية والتبعثر معادِلاً شكلياً لحالة الفرقة والتمزق التي تعيشها هذه الأمة محققاً بذلك انسجاماً بين "الصورة في واقعها والصورة على شكلها الفني والبصري". (الرواشدة، اشكالية التلقي والتأويل، ص111).

يقول شمس الدين في موضع آخر من نفس القصيدة.

-: من أنتَ ؟

-: أنا القسام

(يتقدم جندي ويسر بإذن مرافقه: هذا بطل وهمي

من أبطال القصص الشعبية)

-: من أين أتيت ؟

-: من أفواه بنادقكم

-: لكن بنادقنا مختومة

-: بين الزناد وبين أصابعكم

زمن ضائع

يتسال منه التوابون

-: حسناً

ماذا خبأت بجلدك ؟

-: أمراضي

-: أعلن مرضين

-: أنتم ...   ...

وهوى الوطن الجارح". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص43،44).

يأخذ الحوار بين شمس الدين القسام وأعدائه شكل الاستجواب الذي يحاولون من خلاله التعرف إلى كيفية ولادة بطولته والاطلاع على ما يخفي في جعبته من مقومات تدعم هذه البطولة وتنميها، فتجيء إجابات القسام غير متوقعة بالنسبة لهم فقد أبدعته رصاصات بنادقهم فتسال إلى مسرح البطولة كغيره من الأبطال في لحظات غفلتهم، حاملاً معه أسرار تشكله البطولي "أمراضي" والتي يضطره العدو إلى إعلان اثنين منها فيختار أكثر الأسرار قدرة على خلق روح البطولة وهما: أعداؤه الذين يود التخلص منهم وهوى الوطن الجارح الذي لن يتنازل عنه أبداً.

وقد وضع الشاعر فراغاً منقوطاً فصل فيه بين مرضيه المعلنين: " أنتم ...   ... وهوى الوطن الجارح" ولعله قد أراد بذلك أن يذكر بمدى التناقض وسعة المسافة الشعورية بين هذين السرين اللذين تساويا في حمل سمة المرض، ففي حين يكون الكره والرغبة في الخلاص هما منبت الداء الأول يشكل الحب واشتعال روح الوفاء منبع الداء الثاني.

وقد يجسد هذا الفراغ الذي تلا الضمير "أنتم" المشير إلى الأعداء الحلم بزوال هذا الكابوس الجاثم على صدور أبناء الأمة واستحالتة لا شيء "فراغ"، وإذا كان الأمر كذلك يكون شبه البياض هنا حاملاً دلالة إيجابية إذ أنه يعبر عن أمل الشاعر القسام الذي يصعب عليه البوح به وهو بين يدي أعدائه.

ومن النماذج التي حمل الفراغ فيها دلالة إيجابية قوله في قصيدة فتى الرمان.

"يا صبايا قرية الرمان

شيعن القتيل
وانتشلن الماء من آباره
حتى السماء
وتخضبن تخضبن له عند الرحيل
جرحه كان لنا خبزاً وماء
...
...
يا صبايا قرية الرمان
قد طال المطال
وهمو قد سافروا بعد الغروب
أوغلوا في البين
لا ريح الشمال
سوف تأتينا بهم يوماً
ولا ريح الجنوب". (شمس الدين، منازل النرد، ص114،115).

يصور الشاعر فاعلية جرح الشهيد في مسألة بعث الحياة على الأرض من خلال إعطائه هوية عنصرين من عناصر الحياة هما: "الخبز والماء" وبما أن هذين العنصرين يمثلان جزءاً من مجموع العناصر الحياتية فقد عمد إلى ترك فراغ محبر بنقاط توزع على سطرين من الصفحة الشعرية بغية منح المتلقي حرية ملئه بمزيد من عناصر الحياة الأخرى التي بدت هنا عبارة عن مسميات عديدة لدال حياتي واحد هو جرح الشهيد، وهذا يؤكد مدى سعة الطاقة الإحيائية المتدفقة من هذا النبع الذكي الطاهر التي جعلته قادراً على القيام بدور كثير من مقومات الحياة.

وقد يشير تدرج النقاط المشعر بالنزول من الأعلى إلى الأسفل إلى نوع من التدرج الزمني يتمثل في وجود مرحليتين من العطاء تتمثل الأولى في الجهاد والنضال الذي يمارسه الشهيد في الحياة وتتمثل الثانية فيما يتركه دمه من آثار إيجابية بعد الموت.

2- التموج:

تتبدى ظاهرة التموج في النص الشعري الحديث من خلال عدم الثبات في توزيع السطور الشعرية فوق الصفحة الطباعية، فقد "يبدأ السطر، الشعري بموازاة نهاية السطر الذي سبقه، أو نجد بيتاً يبدأ في منتصف السطر، والآخر في مقدمته". (الرواشدة، اشكالية التلقي والتأويل، ص113).

وقد يصعب على الباحث حصر جميع الصور الشكلية الناجمة عن خلخلة توازن ترتيب السطور الشعرية في النص إذ انها تتنوع بتنوع الدلالات التي تقترن بها، وتعد الانزياحات المكانية المشار إليها أعلاه هي أكثر هذه الصور وروداً في الشعر الحديث.

والناظر في ديوان شمس الدين يجد حضوراً ملموساً لظاهرة التموج ولاسيما في الديوان الثامن "يحرث في الآبار"، حيث أخذت السطور الشعرية فيه في كثير من القصائد بسبب التناوب في البدء بين مقدمة السطر ومنتصفه هيئة الأمواج على سطح البحر.

وقد عكس هذا الحضور دلالات متباينة بسبب تباين السياقات التي وردت فيها هذه الهيئات المتموجه، وهذا ما تود الدراسة إيضاحه هنا من خلال عرض وتحليل بعض النماذج التي تجلت فيها هذه الظاهرة الدالة على الانسجام بين التشكيل البصري والبنية العميقة.

يقول شمس الدين في قصيدة الطوفان:-

"عارياً كان يعدو على سدرة الأرض

والأرض تعدو على غارب الماء

والماء يعدو على صهوه الدم

والدم يطفو على بقعة في الشتاء

ناشراً لحمه للطيور الأبابيل تغدو خفافاً

وتنقض سادية

ثم تأوى إلى برجها في السماء.

كان منقارها المعدني المحنّى بأشلائه

شاهداً للدماء

هكذا يسقط الطفل في شمسها عارياً

عارياً

عارياً

ثم تكسوه جلداً غريباً

ووجهاً كفزاعة في المساء

هكذا يلبس الطفل جلداً من الموت

والموت جلد السماء". (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص19،20).

يصور الشاعر هنا مدى التفاوت في ميزان القوة بين الطفل العربي في سيناء وطائرات العدو الإسرائيلي التي رمز إليها بالطيور الأبابيل، فقد بدا الطفل العربي عارياً متجرداً من أي حماية أو حصانة كاشفاً لحمه لطائرات العدو التي أخذت تغير عليه كاسية عريه بالموت الذي ألبسته للسماء أيضاً مخضبة مقدماتها بدمائه الطاهرة ثم تعود آمنة إلى أبراجها المشيدة في السماء.

ويبدو أن خلو السطرين اللذين وضعت فيهما كلمة "عارياً" في أقصى الصفحة من الكتابة قد جاء منسجماً مع حالة التجرد من الشرور ومن السلاح التي واجه بها الطفل العربي عدوه المحصن بكل ما تجرد منه. وقد صور الشكل العامودي لكلمة عارياً المكررة ثلاثة مرات هيئة هذا الطفل الذي يموت واقفاً تحت سماء الموت كالأشجار.

ومن النماذج الدالة في هذا الباب قوله في قصيدة بابل:

"سنبقى هنا وحدنا

في تماثيلنا الباقية

في الزقورات

في الجرار التي هشمتها الهروات

في الصبية تخلع صندلها

وتسير على الماء حافية

فوق خد الفرات

وهي تذرعه

جيئة

وذهاباً

سمك يتقافز

حتى

يلامس أعضاءها". (شمس الدين، منازل النرد، ص105).

يعلن أبناء العراق المتشبثون بأرضهم إصرارهم على البقاء عليها طالما بقيت آثارهم وصور ذكرياتهم في المكان، وقد أكد المشهد الذي صور سير الفتاة فوق مياه الفرات وحركة الأسماك فيه حيوية هذه الذكريات وقدرتها على التجدد المستمر في الحياة والذاكرة مما يكفل لهؤلاء الأبناء البقاء الأبدي.

والناظر في هذا النص يلمح وجود صورتين بصريتين قد تضافرتا مع الصورة الشعرية في منح هذا المشهد الحي رشاقة، وحيوية، وحركة، وواقعية تمثلت في التطابق بين الصورة على المستوى الواقعي والصورة في مستواها الشكلي، فقد جسد التشكيل المكاني لكلمتي "جيئة وذهاباً" والذي بدت كل واحدة منهما من خلاله كأنها اتجهت اتجاهاً معاكساً للأخرى طبيعة هذه الحركة القائمة على تبادل الاتجاه في السير بين الشمال والجنوب أو الشرق والغرب، وقد تناغم الشكل العمودي المائل إلى الأفقية بعض الشيء في السطور الثلاثة الأخيرة "سمك يتقافز

حتى

يلامس أعضاءها".

مع هيئة الكائن الحي الذي يجمع بين الاستقامة والانطواء قليلاً عند القيام بعملية القفز.

ولنتوقف عن نموذج آخر مأخوذ من قصيدة فتى الرمان:

"جاء صياد رمى عند الظلام

طلقة

فاهتز قلب الليل

صيادون في الوادي

وذئب في الحقول

والشجيرات على السفح

يعريها الذهول

تنعف الريح بيوت القرية الخضراء

والنار استفاقت في السهول

طار عصفور من الضوء

إلى التل

وعاد

ريشه في الريح أحياناً

وحيناً

في الرماد". (شمس الدين، منازل النرد، ص113،114).

يبدو الانزياح المكاني في ترتيب السطور الشعرية جلياً في هذا النص، فقد بدأ السطر الأول كما هو ملحوظ في مقدمة السطر الطباعي، وابتعد السطر الثاني عن المقدمة قليلاً، ثم جاء السطر الثالث عند مستوى نهاية السطر الذي سبقه، وعاد السطر الرابع إلى الاقتراب من بداية السطر لتتكرر عملية الإزاحة وتدرج السطور على الصفحة مرة ثانية وهلم جرا إلى نهاية النص.

وقد ساهم هذا التشكيل البصري المشعر بالاهتزاز وزعزعة النظام في تجسيد حالة التوتر والذعر التي هزت سكون الليل وسلبت سكينة المكان، فقد وجد شمس الدين في كسر القوانين المعيارية للطباعة صورة مماثلة لخرق نظام الطبيعة الذي أحدثته طلقة العدو المرموز إليه هنا بالصياد وانتشار الغزاة في قرية الرمان "جاء صياد رمى عند الظلام طلقة فاهتز قلب الليل صيادون في الوادي وذئب في الحقول"، وقد عبرت الحركة غير الاعتيادية لبعض مظاهر الطبيعة والدالة على السقوط والدمار والموت عن حالات الفزع والرعب والموت التي أشعلها هؤلاء الغزاة في تلك القرية الهادئة.

"والشجيرات على السفح يعريها الذهول تنعف الريح بيوت القرية الخضراء والنار استفاقت في السهول".

وقد رمز الشاعر بموت العصفور الضوئي إلى مقتل "حكمت الأمين" شهيد قرية الرمان.

أما المثال الأخير فهو مستل من قصيدة مقهى على البحر الميت:

حسناً"

فلتهدأ الآن رؤوس الكلمات

وليكن ما كان من موت الدلافين على الصخر

وموت الفقمات

في ثقوب الصخر

سيان علا الموج

أم انهد

ام ارتد إلى عمق البحار

أم ترامى كالذبالات

على رجلي هاتين

أم غنّى المحار

في غموض الموج ما يكفي

لكي أضرب رأسي كسفينة

ثقبتها صخرةٌ عمياء

فاندلحتْ مياه البحر فيها".

(شمس الدين، يحرث في الآبار،ص13،14).

صور الشاعر حركة الموج وهو يقذف محتويات البحر على الشاطيء أو يردها ثانية إلى الماء تصويراً مزدوجاً جمع فيه بين الصورة والكلمة، فقد تآزر الشكل كما هو ملحوظ هنا مع الدلالة في رسم هذا المشهد الطبيعي إذ تراقصت السطور الشعرية فوق الصفحة الطباعية كما تتراقص الأمواج على سطح البحر، ولعل شمس الدين قد أراد بهذا التشكيل الطباعي أن ينقل المتلقي لحظة القراءة إلى عالم البحر والأمواج ليستشعر معه الإحساس العميق بالغموض البهي الذي تملكه وهو في حضرة هذا المشهد العظيم.

3- التقطيع:

يقصد بالتقطيع أو التشذير كما يسميه وليد منير (وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، 1997،ص181) أن يعمد الشاعر إلى حل وحدة الكلمة في النص الشعري بإحالتها إلى

حروف متناثرة أو أجزاء مقطعة يبعثرها فوق الصفحة الطباعية بشكل أفقي أو رأسي أو متدرج، وقد يجعلها هذا التفكيك "تستغرق مدة أطول على المستوى الزماني-الإيقاعي-للنص"، (الرواشدة، اشكالية التلقي والتأويل، ص117) و"تنطوي عملية "التشذير" كذلك، على ما يسمى بـ"التصدر" **Foregrounding** لأن اللغة تستخدم- في هذه الحالة- استخداماً غير متوقع لافتاً للنظر، وغريباً بحيث تكون الكلمة أو العبارة أو الصورة المشذرة محط اهتمام مفاجيء بما تمثله من تميز شكلي وموقعي داخل سياق النص". (منير، ص181).

وقد استثمر شمس الدين هذه التقنية البصرية بأشكالها المختلفة "الأفقي والرأسي والمتدرج" استثماراً يدل على قدرته على الربط بين الصورة البصرية والدلالة الشعرية، ومن ذلك قوله في قصيدة بابل:

"وها شهريار

يقطّع ماء الفرات بسكينة

ويقتل ما تركته الحكاية في أرضه

من نساء

عناكب في جرة الخمر

تقشر هذا الطلاء

وفي شرفة ا

طائرة ورقية

صراخ طيور

على برج بابل

أيائل في السهل مذعورة

وفي الأرض ساقية

تتجرجر

نحو

ألو

ر

ا

ء

...."، (شمس الدين، منازل النرد، ص100،101).

يقدم هذا المقطع الشعري عدداً من الصور السلبية المعبرة عن محنة العراق، فقد عاد شهريار رمز التسلط والجبروت إلى أرضه ليمارس سفك الدماء من جديد، واستحالت جرة الخمر التي تعد من أكثر الأشياء الدالة على ترف العيش والاستمتاع بالحياة مسكناً للعناكب مما يؤكد طغيان عناصر الموت والشر على أدق وأبسط مظاهر الحياة في هذه البلاد، ناشرةً الفزع والرعب في السماء "صراخ طيور على برج بابل" وعلى الأرض "أيائل في السهل مذعورة" الأمر الذي أدى إلى تراجع مسيرة الحياة، وقد مثلت الحركة العكسية لمياه الساقية هذا التراجع الحياتي، فالساقية تسير عادة إلى الأمام وتوجهها نحو الوراء يعني أنها بدأت تجف شيئاً فشيئاً مشكلة بذلك رمزاً لكل منابع الحياة التي أخذت تتضاءل في هذا الوطن المزدحم بقوى الشر والظلم.

وقد صور شمس الدين الحركة الارتدادية لمياه الساقية الدالة على التلاشي والموت البطيء تصويراً بصرياً من خلال تشذيره كلمة "الوراء" إلى حروف، فقد يوحي التقطيع الذي يبطّىء عملية النطق بصعوبة السير والتجرجر، ويذكرنا انتشار الحروف بشكل عمودي فوق البياض مع النقاط المتصلة بها في النهاية بقطرات الماء التي تخلفها الساقية عند انكماشها أو اضمحلالها معلنة خواء قنواتها.

أما النموذج الآتي فهو مأخوذ من قصيدة نقطة من دم المحارب الحزين:

"... ولكنني قلت ان الحروب انتهت

وان الكلام الذي ما انتهى

لن يجر الكلام

وداعاً

إلى آخر الأرض أني سأفرغ قلبي

وأسكب بين الحوانيت ما ضمه جسدي من دمائي

وأنصب روحي على شكل مشنقة

اشرب في ظلها القهوة المرة العربية

وداعاً

سأطلق نحو السماء رصاصة رفضي

وداعاً

سأدخل في رقصي العصبي الأخير

وداعاً

وداعاً

و ....

د ....

ا ....

ع ....

..... أ ....." . (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،190،191).

يعلن الشاعر رفضه من خلال توقفه عن الكلام الذي لم يكتمل بعد، فقد دفعه اليأس من الواقع العربي الذي لم يسكنه السلام يوماً بسبب الخيانات المتواصلة إلى محاولة التخلص من كل ما يشده لهذا الواقع ويجعله ينتمي إليه بادئاً بمحتويات قلبه "مشاعره"، ودمه، وروحه التي يود أن ينصبها على شكل مشنقة ليتخذ منها بيتاً يتناول فيه قهوة العزاء بالعروبة، وهو يجد في عملية إرسالها إلى السماء- أي موته- سلاحاً قوياً لبث ثورته ورفضه "سأطلق نحو السماء رصاصة رفضي".

وقد عكست كلمة وداعاً المتكررة ست مرات قوة الإصرار على عدم الاستمرار في الحديث أو الكتابة والتوق للخلاص بالموت، ولذلك فقد جعلها الشاعر تحتل موقعاً متميزاً من الصفحة فقد وضعها في المرة الأولى في مقدمة السطر وأقصاها في المرة الثانية والثالثة والرابعة والخامسة إلى نهايته محملاً البياض الذي تبعها والذي تقدمها كل معاني الامتناع والموت والانتهاء، أما في المرة السادسة فقد عمل على تفتيتها إلى حروف وزعها فوق البياض بشكل متدرج مجسداً فكرة نضوب الكلام وحالة تقطع الأنفاس الدالتين على الرفض والموت وتأجج اليأس تجسيداً بصرياً.

ولنتوقف عند نموذج آخر مقتبس من قصيدة آيات من كتاب الإمام المنتظر:

"زمن الجوع

صرخة تسقط في الليل، وأكباد الحصى
لم تعد تنضجها نار الجزيرة
"بيت ياحون" هي الأم الصغيرة
تعجن الدمعة والجمر وأقمار السواد
ثم تبكي حين تدعوها الوجوه المستديرة:
- أطعمينا .... أيتها الأم التي نعبدها ..
(تنفخ الأم عن الجمر الرماد)
- أطعمينا ....
(تلعن الأم الرماد)
- أطعمينا ....
(كيف لا تنبض أعصاب الرماد) ؟
- أطعمينا ....
"لم يعد غير الصدى ....
أ .. ط .. ع ... م ... ي .. ن ... ... ا ... ..." (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص50، 51).

إن جوع الطفولة العربية إلى وطن أم يغذيها بالحب والأمان والاستقرار والحماية ويكفل لها حياة كريمة ترسو بها إلى بر الرجولة الخيرة والأمومة المعطاءة قد استحال إلى صرخة استغاثة دوت عند اشتداد الظلام القومي، فقد ترمدت نار الجزيرة أي خبت قوة العروبة وغاب دفؤها وألقها فلم تعد قادرة على إنماء الطفولة وانشاء الأجيال الجديدة لذلك فقد توجه أطفال العرب إلى بيت ياحون تلك القرية الجنوبية الصغيرة التي رأوا فيها أماً بل إلهاً معبوداً يلتمسون منه غذاء الأمومة المفقودة لدى الجزيرة فـ"تحاول- هذه الأم الصغيرة- المستحيل: تعجن الماء "الدمع" والنار "الجمر" والتراب "أقمار السواد"، ربما تصنع من هذا الحزن المتكامل فرحاً جديداً يزيل السواد عن الأقمار، ويجعل الجمر ناراً "كتلك التي أهديت لإبراهيم: يا نار كوني برداً وسلاماً على ابراهيم"، ويطهر الدمعة من ملوحة العذاب والألم". (خليل أحمد خليل، التمثل الرمزي في شعر محمد علي شمس الدين، 1982، ص142) لكن رماد العروبة كان أقوى من كل المحاولات ويظل البكاء في مثل

هذه الحالة هو الملجأ الوحيد، ويبقى نداء الطفولة عندما لا يجد ملبياً قديراً معلقاً في الهواء يخفت شيئاً فشيئاً حتى يتلاشى، وقد استعان شمس الدين بالحذف المتجسد من خلال النقاط وبالتقطيع الذي بث حروف كلمة أطعمينا- فحوى هذا النداء المستغيث - بشكل أفقي فوق البياض لتصوير عملية انتشار الصوت وتردده وذوبانه في الفراغ.

وتبدو ظاهرة استخدام التقطيع للتعبير عن معطى صوتي متكررة في مواضع عدة من شعر الشاعر ومن ذلك قوله في قصيدة أيها النهر يا جدنا وأبانا:

"ترى كم ترى مر من أمد فوقنا؟
وكم ارعدت من رعود؟
وكم قدح البرق أسلاكه في الجرود؟
ولم ننتبه ...
كغصنين نمنا على جدث أخضرٍ
كسرين في قلب ذاك الجبل
أنادي إذا مر سرب الحجل:
أخي يا حجل
شبيهي إذا أظلم الوعر
وأشتد خوفي، وغلّ ...
أنادي
وأصغي لصوتي
ولا شيء غير الصدى
يا ح
ج
لْ
يزغرد كالرعد
فوق الجبال". (شمس الدين، يحرث في الآبار، ص46،47).

ونجده يعتمد في بعض الأحيان نوعاً من الكتابة الصوتية يقوم على تكرار أحد حروف الكلمة تكراراً يوحي بطبيعة الصوت الذي تدل عليه هذه الكلمة، ومن ذلك قوله في قصيدة ناي جلال الدين

"أولُ الأنين: الألف والنون. كذلك أولُ الأنا.

فكأنّما الأنين انحدار الياء "التي تشبه الخنجر المعقوف" إلى أسفل

الصدر، واستقرارها في قاع النون

أنين ... ن ... ن ... ن ... ن ...

فالأنين بكاء الكائن البشري على حاله في الخفاء.

والعويلُ ع ... و ... ي ... لْ أوله الصوتُ وآخره الويل.

أما الأنين فأوله الأنّةُ وآخره السكتة.

الريح تُعولُ في البراري

والناي يئن في فم الصوفي

دعوه إذن يئن ... ن ... ن ... ن ... ن.

دعوه يئن مثل ناي جمال الدين ويبكي على ذكريات أصله في

القصب" (شمس الدين، منازل النرد،ص21).

رسم الشاعر صوت الأنين من خلال تكراره حرف النون المسكّن مراتٍ عديده، ويقول أيضاً في قصيدة دفوف القمر راسماً صوت الصدى:

"وها

مركب الشمس

يمضي بهم في سواد النخيلْ

أقول ارجعوا

فيعود الصدى ....

ارجـ ـعـ ... و ... و... ا ... " (شمس الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،ص663).

وثمة ملحوظة أخيرة لا بد من إيرادها في هذا السياق: يتضح من تحليلنا للنصوص السابقة ومن تتبع تقنية التقطيع في شعر شمس الدين ارتباط هذه التقنية في معظم الأحيان عند الشاعر بدلالات سلبية كالموت واليأس والخيبة والهلاك.

خاتمــــة

تناولت هذه الدراسة نتاج الشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين، وقد اختارت ظاهرة الانزياح التي تعد من أهم المكونات التي تخلق شعرية الشعر لمعالجة هذه النصوص لما لها من حضور واسع، معتمدة في ذلك على الوصف والتحليل من خلال الربط بين الصياغة الشعرية والناتج الدِلالي، كاشفةً عن الدور الكبير لهذه الظاهرة التي تجلت عند شمس الدين في مستويات مختلفة: دلالية، وتركيبية، وشكلية في تحقيق المستوى الشعري لقصائد الشاعر.

ويمكن تلخيص أهم نتائج الدراسة انطلاقاً من ركائزها الأساسية التمهيد والفصول الأربعة كالآتي:

أولاً : قدم التمهيد عرضاً لأهم نظريات الشعرية المعاصرة مبرزاً بذلك أهم الخصائص المنهجية المتبعة في هذه النظريات التي تشكل الملامح العامة للشعرية الحديثة، فقد تبين من العرض:

1- لقد نحت الدراسات الشعرية الحديثة من حيث معالجتها للنصوص منحيين رئيسيين:

أ) منحى شكلي اعتمد في تحليله للنصوص على المادة اللغوية بوصفها الجوهر والوسيلة، ويمثل هذا المنحى كُل من ياكبسن وكوهن.

ب) منحى شمولي استمد منهجيته في هذا الجانب من الدراسات والاتجاهات النقدية المختلفة حيث تم تحليل النصوص وفقاً لهذا المنحى في مستويات متعددة: دلالية، وتركيبية، وصوتية، وشكلية، وقد مثل تودوروف وأبو ديب هذا المنحى.

2- لقد استندت الشعريات الحديثة في بلورة مفاهيمها إلى المبادىء اللِسانية ولا سيما ثنائية اللغة والكلام عند سوسير، وقد اتضح ذلك بجلاء عند تناولنا لمفهوم الوظيفة الشعرية، ومفهوم الانزياح، ومفهوم الفجوة مسافة التوتر.

3- اختلف منظرو الشعريات الحديثة في اعتمادهم للقوانين التي يرجعون إليها الفضل في خلق البنية الشعرية، فقد أسند ياكبسون هذا الدور إلى قانون التوازي، وأما كوهن فقد أرجعه إلى قانون الانزياح، وتطّلع علاقات التجانس واللاتجانس القائمة في النص من وجهة نظر "أبو ديب" بهذه المهمة.

وقد أدت هذه النظرة الأحادية إلى تنوع مفاهيم الشعرية الحديثة، وعلى الرغم من تنوع المفاهيم وتباينها في هذا المجال إلاّ أن هنالك خيطاً خفياً مشتركاً فيما بينها يشد بعضها إلى بعضها الآخر، ويخرجها من دائرة الخصوصية ليجمعها في مفهوم عام موحد، ويتمثل ذلك في النظرة الكلية لهذه المفاهيم باعتبارها تعمل مجتمعةً على كشف قوانين الابداع الأدبي، وبناء على ذلك تُعرف الشعرية بأنها: "البحث عن قوانين الخطاب الأدبي".

ثانياً: اختص الفصل الأول في دراسة الانزياح الدِلالي المتمثل في ظاهرة الرمز الشعري الذي يعد من أبرز الأشكال الانزياحية التي تضع الشعر في أقصى الطرف المقابل للنثر، حيث تمت محاولة تحديد مفهومه من خلال التفريق بينه وبين الإشارة اللغوية وتوضيح كيفية بنائه، فقد بدا عدم الثبات في مدلولات الدال الواحد من جهة ودوال المدلول الواحد من جهةٍ ثانية هو السمة المميزة له عن الاشارة اللغوية التي تشير إلى شيء أو معنى محدد اتفق على إعطائه هذا الرمز اللغوي بالإجماع.

وتبين من الدراسات النقدية التي سعت إلى تحديد مفهوم الرمز الشعري من خلال استقراء النصوص الشعرية أنه يعتمد في بنائه على التجريد بتحويله المادي المحسوس

إلى معنى ذهني مجرد، فهو يتشكل في النص على أساس وجود نوع من العلاقة القائمة بين عناصر حاضرة في النص وأخرى غائبة حيث تشكل العناصر الحاضرة المستوى الحسي والذي تؤخذ فيه الأشياء أو الصور أو الوقائع المادية قالباً للرمز، وتمثل العناصر الغائبة المستوى المعنوي "التجريدي" الذي يوحي به الرمز أي المرموز إليه.

وبما أن الرمز يبدو من أهم الظواهر التعبيرية التي تقف وراء شعرية النصوص في ديوان شمس الدين مؤكدةً قدرة الشاعر على تشكيل اللغة وابتكار الفكرة المنتجتين للدلالة الشعرية بصورة إبداعية، فقد عملت الدراسة على تناول هذه الظاهرة الانزياحية في شعره بشقيها:

1- الرمز الذاتي:

يعمد شمس الدين عند تشكيله لرموزه الذاتية إلى الخروج على اللغة العادية متجاوزاً الدلالة الوضعية للكلمات، ويتسنى له ذلك عن طريق تهشيم أو تحطيم بنيتها الرمزية حيث يعمل على خلع الدوال عن مدلولاتها الأصلية، فتنحرف الكلمة في شعره عن مسارها الرمزي الأولي وتصبح حرةً طليقة سابحة في فضاء لغوي جديد وقابلة لاحتواء واستقطاب دلالات جديدة ومتناقضة في الوقت ذاته، وقد يسكن المدلول الواحد عنده أيضاً دوال متعددة ومتباعدة في المعنى فتتزعزع بذلك مواضع الدلالات فيحل الإيجابي مكان السلبي والسلبي مكان الإيجابي، وقد يتولد الموجب من الموجب والسالب من السالب ولكن بخلق دلالي جديد.

وقد تجسد ذلك عند شمس الدين من خلال توظيفه بعض مفردات الطبيعة توظيفاً انحرف بها عن طبيعتها الفيزيائية والوظيفية، فقد عمل على سلخ هذه المفردات من بيئتها الثابتة والمحايدة وزجها في بيئةٍ جديدة ترفض السكون والثبات في أسماء الأشياء ومعانيها وصفاتها ووظائفها.

2- الرمز التراثي:

شكّل التراث مصدراً مهماً من مصادر الرمز في ديوان شمس الدين، فإحساس الشاعر بعمق التجربة الإنسانية الماضية وجوهريتها بما فيها من قيم روحية وحضارية وإنسانية جعلته يرى في التراث منبعاً دلالياً خصباً يستوحي منه كثيراً من الرموز

المعبرة عن رؤيته الشعرية الخاصة بكل أبعادها الفكرية والنفسية والوجدانية تجاه الكون والحياة والواقع العربي والإنساني بعامة، مصوراً من خلال هذه اللوحات الرمزية الموحية بدلالات معاصرة هموم الحاضر ومشكلاته وآمال المستقبل وتطلعاته بروح الماضي الشفيف، مكثفاً التجربة الإنسانية الشاملة بأبعادها الزمنية الثلاثة في إطار فني واحد.

وقد حرص شمس الدين عند اتخاذه الرمز قالباً لبلورة رؤيته الشعرية أن تكون هذه الرؤية عميقة شاملة تستفيد وتتغذى من فروع التراث المختلفة دون استثناء، لذلك فإن المتأمل في ديوانه يجده يستلهم رموزه التراثية من التاريخ العربي الإسلامي، ومن الفكر الشيعي، ومن القرآن الكريم، ومن الكتاب المقدس، ومن الأدب العربي والإنساني بعامة، ومن التراث الصوفي ومن الأسطورة.

ولم يكن اختياره لهذه الرموز حراً يقصد من ورائه استعراض ثقافته التراثية بل هو اختيار منهجي مدروس ينتقي فيه في كل مرة الرمز التراثي الموحي والذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعورية التي تعبر عنها القصيدة.

ولكي تؤدي هذه الرموز وظيفتها الفنية على أكمل وجه عمد شمس الدين إلى الانحراف بها عن دلالاتها التراثية وحملها دلالات ورؤى معاصرة تشف عن رؤيته الشعرية الخاصة والتي استحضرت هذه الرموز للتعبير عنها.

وقد تفاوتت درجة الانزياح بالرمز التراثي عن دلالته الحقيقية في ديوانه من نص لآخر، فمنها ما كان الانزياح فيه بسيطاً لا يتجاوز التعديل الطفيف الذي يقتصر على إلغاء بعض التفاصيل وإضافة دلالات جديدة تخرج الرمز قليلاً عن صورته التراثية وتمنحه أبعاداً دلالية معاصرة تتفق ودلالاته الأصلية وتتصل بها اتصالاً مباشراً.

ومنها ما أخذ فيه الانزياح مدى أوسع من السابق بحيث انقلبت فيه الدلالة الرمزية من النقيض إلى النقيض، منحرفةً عن صورتها الأولى انحرافاً تاماً.

ثالثاً: عالج الفصل الثاني الانزياح الإسنادي الذي يقوم على فكرة تعطيل الوظيفة الإسنادية بخلق نوع من التنافر وعدم الانسجام بين المسند والمسند إليه وبعض المصاحبات المعجمية الأخرى كالصفة والموصوف والمضاف والمضاف إليه والتي

تقتضي اللغة المعيارية التلاؤم بينها مما يؤدي إلى خلق فجوة حادة بين المرتقب والمتشكل في النص الشعري تعمل على إثارة الدهشة والمفاجأة المنتجتين للسمة الشعرية.

وقد شكل هذا النمط من الانزياح بأشكاله المختلفة: التنافر الاسنادي، والتنافر النعتي، والتنافر الإضافي ملمحاً شعرياً بارزاً في شعر شمس الدين منذ بداياته الأولى وحتى دواوينه المتأخره مما ساعد على إنتاج لغةٍ شعرية عالية القيمة الفنية بلغ بها منزلة الصفاء الشعري والتخاص من كل ما هو نثر.

رابعاً: ناقش الفصل الثالث ظاهرة الانزياح التركيبي المتمثلة في خرق القوانين المعيارية للنحو بغية تحقيق سمات شعرية جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بالأبعاد المعيارية الصارمة، وهذا لا يعني مخالفة القواعد وإنما يعني عدولاً عن الأصل بالاعتناء بما يعد استثناء في تلك القواعد.

وقد شكلت هذه الظاهرة الانزياحية دعامةً مهمة من دعائم البناء اللغوي في شعر شمس الدين، حيث بدا التقديم والتأخير من أبرز الإمكانات اللغوية التي اتكأ عليها في صياغة عباراته الشعرية محاولاً الاستفادة من طاقاتها التأثيرية والإيحائية في هذا المجال، فهو كثيراً ما يقدم الخبر على المبتدأ، والفاعل على فعله، والظرف وشبه الجملة على عامليهما، وخبر كان أو إن على اسميهما.

ويعد الحذف سمةً تركيبية واضحة في شعره واكبت قصائده منذ البدايات وامتدت حتى شكلت ظاهرة، وقد استعان بآلية الاعتراض في كثير من قصائده ولا سيما في النصوص التي اتكأت على التراث آخذةً شكل الحكاية الشعرية، وقد جاء الاعتراض فيها على هيئة تعليق جانبي من طرف الشاعر أو الرمز المستوحى أريد به تفسير أو وصف شعور داخلي أو تأكيد فكرة معينة أو غير ذلك من المقاصد والأغراض التي تتنوع بتعدد السياقات.

واتخذ أيضاً من الالتفات وسيلةً شعرية للتعبير عن نزعته الذاتية وعن بعض الدلالات الأخرى التي تتوقف معرفة كل واحدة منها على معاينة السياق الذي وردت فيه.

خامساً: سعى الفصل الرابع الموسوم بالانزياح الطباعي "التشكيل البصري" إلى إبراز أهمية البنية المكانية في الشعر الحديث والتي أصبحت تعد من أهم العناصر البنائية التي أخذ يعتمد عليها الشاعر الحديث في بناء نصه الشعري لما لها من قدرة على إمداد المبدع بالطاقات التعبيرية والمتلقي بالإمكانات التأويلية.

وقد كان للتأثر بالتيارات الشعرية وبعض المذاهب الفنية الأخرى في الغرب ولا سيما الدادائية والسريالية دور كبير في وجود مثل هذا الجانب التشكيلي في الشعر العربي الحديث، هذا بالإضافة إلى ما تعرضت له القصيدة العربية في منتصف القرن الماضي من محاولات متنوعة للتجديد ساهمت في انتقالها من الشفوية إلى مستوى الكتابة البصرية مما أتاح للشاعر فرصة الخروج والتمرد على كثير من قوانين القصيدة التقليدية ولا سيما بنيتها العروضية "بنية الزمان" وقد منحه هذا الخروج والتمرد حريةً واسعة لتفضئة نصه مكانياً فلم يعد شكل النص مفروض عليه سلفاً بل أصبح يبتدع بنفسه الشكل الطباعي الذي يلائم نصه دلالياً.

وقد بدا التشكيل البصري علامةً مهمة من علامات الشعرية في قصائد شمس الدين منذ دواوينه الأولى وحتى دووابنه المتأخرة التي بدت فيها مظاهر هذه التقنيات البصرية أكثر حضوراً من سابقاتها، وتجلى ذلك من خلال استخدام الشاعر بعض وسائل النثر وأساليبه كعلامات الترقيم، ورموز الحساب، والحواشي، واعتماده كثيراً من الأشكال البصرية المستخدمة في القصيدة الحديثة والمستمدة من الفنون التشكيلية كالفراغات، والتموج، والتقطيع، متخذاً من مهارة تنظيم السواد والبياض فوق الصفحة الطباعية وسيلة شعرية تسهم في تعميق رؤيته وتقديمها إلى المتلقي بأسلوب جديد.

قائمة المصادر والمراجع

- أحمد (محمد فتوح): 1978، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2
- اسماعيل (عز الدين): 1994، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط5
- بسيوني (كمال): 1990، في النقد اليوناني، مكتبة النهئة المصرية، ط1.
- بنيس (محمد):1985، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت، ط2،.
- بير (هنري): 1981، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت باريس.

- تودروف (تزفيتان): 1990، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامه، دار توبقال للنشر، ط2.
- الجرجاني (عبد القاهر): 1988، دلائل الاعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1.
- جفرسون (آن)، وروبي (ديفيد): 1992، النظرية الأدبية الحديثه، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- الجندي (درويش): الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر بالفالجة.
- ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط2.
- جينت (جيرار): مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، المعرفة الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة- آفاق عربية- بغداد.
- ابن حميد (رضا): صيف 1996، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي الى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد15، عدد2.
- حيدر (صفوان): 1992، قلق ميتافيزيقي وانتظار مفجوع، مجلة البناء، عدد841.
- حيدر (ندى): 1978، معادلة الموت والغناء، مجلة دراسات عربية، عدد9.
- ابن خلدون(عبد الرحمن): 1979، التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً، دار الكتاب اللبناني.
- ابن خلدون (عبد الرحمن): مقدمة ابن خلدون، طبعة مصطفى محمد بمصر.
- خليل (أحمد خليل): 1982، التمثل الرمزي في شعر محمد علي شمس الدين، مجلة دراسات عربية، عدد14.
- داغر (شربل): 1988، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1.
- أبو ديب (كمال): 1987، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1.
- دي سوسير (فرديناند): 1982، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية- بغداد.
- الرواشدة (سامح): 1995، القناع في الشعر العربي الحديث، (دراسة في النظرية والتطبيق)، جامعة مؤتة، ط1.

- الرواشدة (سامح): 1999، فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، اربد، ط1.
- الرواشدة (سامح): 2001، اشكالية التلقي والتأويل، جامعة مؤتة، ط1.
- الرواشدة (سامح): 2003، قصيدة "إسماعيل" لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)، مجلة دراسات، العلوم الانسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 30، عدد3.
- زايد (علي عشري): 1981، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار العروبة، الكويت.
- زراقط (عبد المجيد): الأربعاء 1990/8/8، محمد علي شمس الدين، الرمادي أفق أخضر، جريدة النهار.
- الزركلي (خير الدين): 1989، الاعلام، دار العلم للملايين، ط2.
- الزمخشري (الإمام محمود بن عمر): الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان.
- زيتون (علي مهدي): 1996، لغة محمد علي شمس الدين الشعرية، مطبعة الحسن، ط1.
- السد (نور الدين) 1993-1994، الاسلوبية في النقد العربي الحديث (بحث مقدم لنيل درجة دكتوراة الدولة)، جامعة الجزائر.
- السكاكي (محمد بن علي): 1983، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.
- سلطان (منير): 1988، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف بالاسكندرية، ط1.
- ابن سناء الملك (القاضي سعيد أبي القاسم هبة ا بن جعفر الكاتب): دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر.
- سيبويه (ابو بشر عمرو بن عثمان): الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل – بيروت.

- السيد (علاء الدين رمضان): 1996، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- شمس الدين (محمد علي): 1985، الشعر سؤال في المجاهيل وغناء ضد الموت، المجلة، مجلة الثقافة والأدب، عدد281.
- شمس الدين (محمد علي): 1993، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، ط1.
- شمس الدين (محمد علي): 1997، يحرث في الآبار، دار الجديد، بيروت– لبنان، ط1.
- شمس الدين (محمد علي): 1999، منازل النرد، مؤسسة الانتشار العربي، ط1.
- شمسن الدين (محمد علي): 2002، ممالك عالية، دار الاداب – بيروت، ط1.
- الشهرستاني (أبو الفتح محمد عبد الكريم ابن ابي بكر أحمد): الملل والنحل، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، دار الفكر.
- شولز (روبرت): 1994، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
- صادق (رمضان): 1998، شعر عمر بن الفارض (دراسة اسلوبية) الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- طاليس (ارسطو): فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
- طه (سعيد): 1989/3/1، محمد علي شمس الدين، (موضوع "اللقاء"، قصائد وأحاديث)، جريدة النهار.
- العامري (محمد): شتاء 1999، طقس الكتابة يبدأ كصراخ غامض، مجلة الشعراء، تصدر عن بيت الشعر – فلسطين.
- عبد ا (طالب): 1988/12/19، شمس الدين في جديده (أما آن للرقص أن ينتهي) – يتقدم يتجلى يتمادى ويردد بالشعر، مجلة الكفاح العربي.
- عبد المطلب (محمد): 1994، البلاغة والاسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1.

- عبد المطلب (محمد): 1995، جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة لبنان – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1.
- عبد المطلب (محمد): قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.
- ابن عقيل (بهاء الدين عبدا بن عقيل): شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، المكتبة العصرية – صيدا – بيروت.
- عياد (شكري محمد): 1988، اللغة والابداع مباديء علم الأسلوب العربي، ط1.
- الغانمي (سعيد): الأربعاء 1990/12/19، محمد علي شمس الدين (معمدان "أرض فقيرة")، جريدة النهار.
- الغذامي (عبد ا): 1985، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية (قراءة نقدية في نموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، كتاب النادي الثقافي، ط1.
- فتح الباب (منار حسن):10 أيار 1993، المجموعة الكاملة لشمس الدين، أرض الزهور والخطاب الشعري، جريدة الأنوار.
- الفواز (علي): 1999، العصمة في الفكر الاسلامي، (رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، مخطوط.
- فيدوح (عبد القادر): شعرية الانزياح (في القصيدة الحديثة في البحرين)، نشر ضمن كتاب القصيدة الحديثة في الخليج العربي.
- القرماني (أحمد بن يوسف): أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ، دراسة وتحقيق- فهمي سعد، أحمد حطيط، عالم الكتب.
- قصبجي (عصام)، ويس (أحمد محمد): 1995، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الانسانية، العدد28.
- القفاري (ناصر بن عبدا): 1994، أصول مذهب الشيعة الإمامية، ط2.
- الكبيسي (طراد): 1987، الشعر والكتابة / القصيدة البصرية، مجلة الاقلام، عدد1، السنة22.

- كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر.
- المباركفوري (صفي الرحمن): الرحيق المختوم، دار الأرقم بن ابي الأرقم، بيروت – لبنان.
- المسدي (عبد السلام): 1993، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح- القاهرة.
- مطلوب (أحمد): 1983، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي.
- منير (وليد): 1997، التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مجلد16، عدد1.
- موكاروفسكي (يان): اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، مجلد5، عدد1.
- ناظم (حسن): 1994، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1.
- الوسيط، المكتبة الاسلامية – اسطنبول – تركيا، ط2.
- الوكيل (محمد السيد): الامويون بين الشرق والغرب، دار القلم – الدار الشامية.
- وهبه (مجدي)، المهندس (كمال): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان.
- ويس (احمد محمد): 1995، الانزياح بين النظريات الاسلوبية والنقد العربي القديم (رسالة قدمت لنيل درجة الماجستير في الأدب)، جامعة حلب.
- ويس (احمد محمد): شباط، آذار 1996، الانزياح – الاستعارة – الانحرفات – كوهن- ريتشاردز تودوروف، مجلة الابداع والعلوم الانسانية، بيروت، مجلد7، عدد26.
- ياكبسون (رومان): 1988، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1.

شكر وتقدير

أتقدم بوافر شكري وعظيم امتناني إلى أستاذي الكريم الدكتور سامح الرواشدة لما أحاطني به من رعاية علمية تجسدت فيها معاني الإشراف الحق فكان نِعم المعلم الموجه والأخ الناصح.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور خالد الكركي لدعمه مسيرة هذه الدراسة بتقديمه كل ما كان يجده مفيداً ومذللاً للصعوبات.

وللأساتذة أعضاء لجنة المناقشة المحترمين كل الشكر والتقدير لتفضلهم قبول مناقشة هذه الأطروحة ولما سيبدونه من ملاحظات ترقى بها وتقومها.

وأخيراً أتقدم بالثناء والامتنان إلى كل من أعانني على إنجاز هذا الجهد أساتذة وشاعراً وعائلة وأصدقاء.

جدول المحتويات

ج

الملخص